

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

MÄRZ 3 / 1961

DER MELOSVERLAG MAINZ

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Unter Mitwirkung von Dr. Gerth-Wolfgang Baruch herausgegeben von Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 24,- DM, halbjährlich 12,00 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages. — Druck: Mainzer Verlagsanstalt Will und Rothe KG., Mainz.

INHALT DES DRITTEN HEFTES

Zwei Komponisten geben Auskunft	65
Marc Wilkinson: Edgar Varèse — Pionier und Prophet	68
Hans Otte: Neue Notationen und ihre Folgen	76
Das neue Buch	78
Feuilletonistischer Eiertanz durch die moderne Musik / Rückblick auf zwei Schweizer Opernbühnen	
Blick in ausländische Musikzeitschriften	80
Melos berichtet	81
Zwei Ballettfilme — zwei Positionen / Ballett und Oper in Kiel / Henzes „Prinz von Homburg“ in Frankfurt inszeniert / Köln: Neue Musik getanzt / Moderne Kurzopern in Krefeld / Orchesterabende unter jungen Dirigenten in Berlin / Programme mit moderner Musik nehmen in München zu / Hamburg: Altes im „neuen werk“ — Doktor Schiwago zieht in den Konzertsaal ein / Experimentelle Filme — die Attraktion von Hannover / Klebes Mozart-Symphonie zum erstenmal in Deutschland	
Berichte aus dem Ausland	93
Soltis erste Premiere in London: Brittens „Sommernachts Traum“ / Linzer Musica Nova überfüllt	
Blick in die Zeit	94
Trophäen eines heimlichen Tonbandjägers	
Neue Noten	96
Moderne Musik auf Schallplatten	96
Programm des 35. Weltmusikfests der IGMM in Wien	98
Bilder	
Pierre Boulez / Heinrich Sutermeister (de Grab) / Roman Haubenstock-Ramati, „décisions“ / Karlheinz Stockhausen, Studie für elektronische Musik (Baruch) / Hans Werner Henzes Ballett „Undine“, Szene aus dem Rank-Film / Margot Fonteyn als „Undine“ und Michael Somes als „Palemon“ im „Undine“-Film (Rank) / Ballett „Wandlungen“ mit Musik von Arnold Schönberg (Held) / Das „Bildnis des Don Quichotte“ von Goffredo Petrassi (Chargesheimer) / Kurt Weills „Sieben Todsünden“ in Karlsruhe (Weiss) / Erika Helmert als „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ (Lengemann)	

Anzeigen: laut Preisliste: 1/16 Seite = 20,- DM, 1/8 Seite = 30,- DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4,75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12.

Zwei Komponisten geben Auskunft

Das bekannte Zürcher Wochenblatt „Die Weltwoche“ wandte sich mit acht Fragen über die aktuelle Situation der Musik an Heinrich Sutermeister und an Pierre Boulez — an zwei Repräsentanten zweier Grundströmungen des heutigen Musikschaffens.

Bedeutet die von Ihnen komponierte Musik eine subjektive Aussage — oder sind Sie der Meinung, daß eine „persönliche“ Musik (wie etwa diejenige Beethovens oder Wagners) dem Geist unserer Zeit nicht mehr entspreche?

Boulez: Die Musik soll so „persönlich“ sein, daß sie schließlich eine geschichtliche Epoche zu bestimmen, zu umschreiben vermag; das heißt, daß sie eine glorreiche — und eine stolze — *Anonymität* erreicht. Der *Stil* einer Epoche ist der *Stil* ihrer Schöpfer, selbst wenn ihr Name nicht ausdrücklich bis in künftige Zeiten vorgedrungen ist. Man findet hier, wie übrigens überall, das Gegensatzpaar: Individuum — Kollektiv, das an der allgemeinen geschichtlichen Entwicklung (oder an einem Teil dieser Entwicklung) teilhat.

Sutermeister: Jede Musik entspricht dem Gesetz ihrer Zeit. Ist der Humus, der Nährboden einer Epoche besonders kräftig und spannungsgeladen, so sammelt sich die Kraft dieser Generation auch in kraftvollen, subjektiven Äußerungen. Dies war zur Zeit der von Ihnen erwähnten Komponisten der Fall. Eine müde, resignierte und stilschwache Zeit neigt zur Objektivierung und zur Theorie. Es wurde wohl noch nie so viel über Kunst geschrieben und gelesen, wie es heute der Fall ist. Es werden von außen her an die Musik Systeme herangetragen (vgl. das graphische Element in der seriellen und elektronischen Musik), alles typische Charakterisierungen eines wuchernden Manierismus.

Wenn Sie eine Komposition in Angriff nehmen, sind dann für Ihre Arbeit konstruktive Prinzipien wegleitend, oder schreiben Sie eine Musik nach innerem, gehörmäßigem Erlebnis?

Boulez: Die Frage scheint mir summarisch gestellt; eine Schöpfung als solche Alternative zu betrachten, bedeutet eine tiefe Verkenntung ihrer inneren Anlage.

Vor allem hält es schwer, eine allgemein gehaltene Antwort zu geben: Das eine Werk ist auf Grund einer vorbestehenden Logik entstanden; ein anderes, vom selben Komponisten, hat seine Logik erst im Verlauf seiner Ausarbeitung gefunden. Vergessen wir nicht, daß es bei einem Schöpfer Werke des Suchens, Werke des Gestaltens (oder des Erweiterns), Werke des Ausruhens gibt.

Doch versuchen wir wenigstens eine ungefähre Antwort zu geben: Es besteht ein dauerndes Widerspiel zwischen der eigentlichen Erfindung und der Niederschrift — mit dem ganzen dabei notwendigen technischen Apparat. Die beiden beeinflussen sich gegenseitig: die Erfindung entdeckt formale Mittel, die ihrerseits neue Erfindungen aufkeimen lassen, ad infinitum . . . man gelangt zum scholastischen Problem vom Huhn und dem Ei! . . .

Sutermeister: Da es sich um Musik handelt, natürlich stets nach gehörmäßigem Erlebnis.

Wollen Sie sich — wie Ihre Werke auch geartet sein mögen — an eine große, allgemeine Hörserschaft wenden, oder ist für Sie der Sinn Ihrer Musik erfüllt, wenn er von einem vergleichsweise kleinen Kreis von Kennern erfaßt wird?

Boulez: Meiner Ansicht nach eine schlecht gestellte Frage: Nicht ich will oder suche eine große Hörserschaft oder einen beschränkten Kreis von Kennern: im ersten Fall gibt man sich einer gemeinen Demagogie hin; im zweiten Fall beweist man einen Kastengeist oder beharrt auf einer Oligarchie.

Kehren wir zur erstgestellten Frage zurück. Die Beziehungen zwischen Individuum und Kollektiv formen sich gemäß einem bestimmten geschichtlichen Zusammenhang; wenn ich nämlich *stilistisch* die kollektive Verantwortung an einem bestimmten Punkt der Entwicklung übernehme, tue ich eine sinnvolle Arbeit und wage es, für einen bestimmten Zeitabschnitt Wertvolles zu leisten.

Die Beziehungen zwischen Individuum und Kollektiv sind mehr oder weniger aufeinander abgestimmt. So kommt es, daß ein mehr oder weniger großer Teil des Kollektivs den Bedürfnissen nachkommt, welche, um sich ihrer genau bewußt zu werden, ein Individuum von genügend großem Persönlichkeitswert empfindet. Wenn das Individuum den Stil einer Epoche *bestimmt* hat, vermindert sich die Abstufung mit einer gewissen Verzögerung: ein alltägliches Phänomen der Angleichung.

Sutermeister: Eng mit den Gaben, mit dem Talent verbunden erscheint mir die Verpflichtung zur *Mitteilung*. Das „Wuchern mit den Pfunden“, d. h. die Verpflichtung, dem Mitmenschen das Leben durch verliehene Gaben zu verschönen und zu vertiefen, ist eine Selbstverständlichkeit und bedeutet für den Schaffenden die notwendige Befreiung nach außen. Wie groß nun der Kreis der Aufnehmenden sein wird, aus was für Elementen er sich

zusammensetzt, darüber kann nur die Kraft der Aussage entscheiden.

Glauben Sie, daß die Spaltung des Publikums in „anspruchslose Hörserschaft“ und „gebildete Kenner-Elite“ immer weiter fortschreiten wird?

Boulez: Unnötige Frage, wie ich glaube: sie bezieht sich auf die vorhergehende.

Sutermeister: Ich befürchte Schlimmeres: Die breite, stets noch am Kunstleben interessierte Hörserschaft ist heute so mißtrauisch, daß sie sich von jeder Art moderner Musik *prinzipiell* abzuwenden scheint und dafür in vermehrtem Maße die Agentur-Kassen der Stars füllt, die ihrerseits sich hüten, ihren ängstlich gehüteten „Börsenkurs“ durch Interpretation eines zeitgenössischen Werkes zu senken. So weit haben wir's gebracht!

Glauben Sie, daß breite Hörserschichten eines Tages in der Lage sein werden, tonartlose Musik (Schönberg, Webern, Boulez) ebenso selbstverständlich zu genießen wie tonale Musik der Klassik und Romantik?

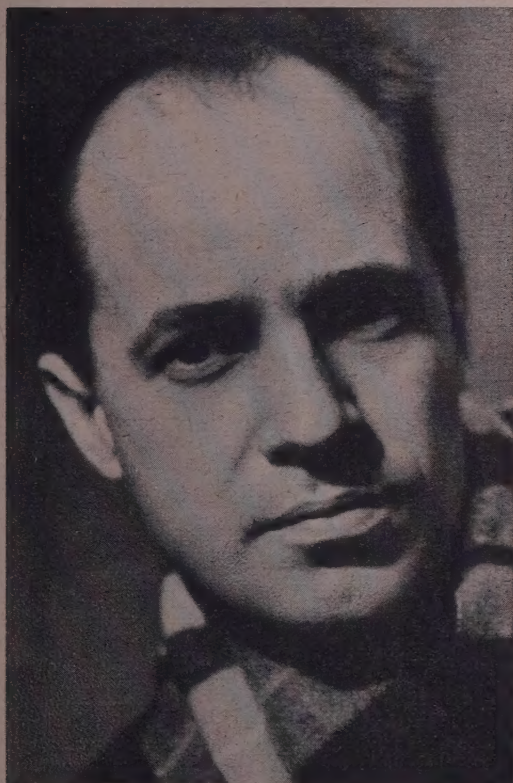
Boulez: Ebenfalls unnötige Frage, wie mir scheint: auch hier kommt man auf die 3. Frage zurück.

Sutermeister: Um diese Frage, besonders was die „breiten Hörserschichten“ anbelangt, schlüssig zu beantworten, müssen wir einen Blick auf die auf einer unteren Etage parallel laufende Unterhaltungsmusik werfen. Johann Strauß, Offenbach — sie beide hatten ja die musikalische Evolution ihrer Zeit mitgemacht. Heute? Keine Spur. Die Atonalität des Jazz ist improvisiert und fiktiv. Es liegen nicht die geringsten Anzeichen dafür vor, daß sich das Ohr der „breiten Hörserschaft“ jemals einer nicht auf Grundtöne bezogenen Musik erschließen sollte. Sie wertet jedoch schon heute die Musik eines Webern, eines Schönberg sehr richtig als „schnell wechselnde Tonalität“ im Sinne eines stark verfeinerten Impressionismus. Sie wird sie jedoch

nie als point de départ zu einem neuen Kapitel der Musikgeschichte akzeptieren.

Ist es denkbar, daß auch der ungeschulte Hörer durch regelmäßiges Aufnehmen serieller Musik (Zwölftonmusik) die Struktur eines Stückes, seinen Aufbau, den Verlauf der rhythmischen und melodischen Linien verfolgen kann?

Boulez: Viele Laien glauben, die klassische und romantische Musik wirklich zu erfassen; tatsächlich aber haben sie sich in den meisten Fällen an das Hören nur gewöhnt. Sie finden sich darin selber, wenn sie, gewohnheitsmäßig, einige Anhaltspunkte sehen. Ich bezweifle sehr, ob sie in den meisten Fällen die wirklichen Strukturen zu unterscheiden vermögen.



Pierre Boulez

Man kann vom Hörer auch nicht das Erfassen von Strukturen der seriellen Musik verlangen.

In jedem Fall ist ein Werk so komponiert, daß die Superstrukturen einfach zu erfassen sind: sie vermitteln dem Laien die nötige Orientierung, der ohnehin nicht zu den inneren Strukturen vordringen kann. Wenn er das betreffende Werk mehrmals gehört hat, wird er Wiederholungen leicht erfassen können.

Sutermeister: Wer ein Konzert mit modernster Musik besucht, legt dadurch in gewissem Sinne



Heinrich Sutermeister

ein Bekenntnis ab — der „ungeschulte“ Hörer ist in diesem Fall wenigstens ein „lebhaft interessierter“ Hörer; und das ist schon viel mehr. Ein solches Publikum weiß, worum es beim Anhören serieller Musik geht — nämlich um die Höranalyse einer mehr oder weniger reizvollen Struktur. Es wird ihm, einem „Liebhaber“-Publikum, in kurzer Zeit möglich sein, das Gesetz der Reihe im tönenden Beispiel zu erkennen und zu verfolgen, falls der Komponist sich mit der nötigen analytischen Klarheit ausgedrückt hat.

Die Beantwortung dieser Frage bringt uns auf Frage 4 zurück: Selbst der musikalisch „ungeschulte“ Hörer — ein Hörer also, der keine besondere musikalische Ausbildung genossen hat — kann durch „lebhaftes Interesse“ in die „gebildete Kenner-Elite“ aufrücken. Die Antinomie zwischen den beiden Hörer-Gruppen wird dadurch aber keineswegs gemildert.

Liegen Ihres Erachtens auf dem Gebiet der künstlich erzeugten Töne, der elektronischen Musik also, wegweisende Möglichkeiten neuer künstlerischer Gestaltung?

Boulez: Ich bin überzeugt, daß die „künstlichen“ Töne eine große Zukunft haben. Es ist verfrüht, Sicheres darüber zu sagen, doch ist nicht zu zweifeln, daß hier ein mächtiges Universum von Relativität und Kontinuität besteht.

Eine Synthese zwischen künstlichem und natürlichem Tongebilde ist vorauszusehen mit den für Übergänge und Mehrdeutigkeiten geeigneten Zwischenbereichen.

Wir erforschen erst ein beschränktes Gebiet der klanglichen Phänomene, die Zukunft ist eindeutig: Erweiterung und Vielfalt.

Sutermeister: Auch *diese* Abart des heute die Kunst beherrschenden Manierismus erfüllt ihren Zweck, wenn sie richtig (d. h. als Zweckmusik, back-ground zu Schauspiel, Film und Hörspiel) eingesetzt wird. Da sie jedoch aus der Retorte gezogen wurde, kann sie weder Eigenleben noch Ausstrahlung haben.

Behält für Sie die Musik des Barocks, der Klassik und der Romantik noch die Werte anregender Befruchtung — oder empfinden Sie sie bei Ihrem eigenen Schaffen als eher hinderlich?

Boulez: Die ganze Musikgeschichte ist mir notwendig. Sie ist für mich eine Grundbedingung: wie könnte ich dies leugnen? Mir obliegt es, daß ihre Kontinuität durch mich ein neues Gesicht erhalte.

Sutermeister: Für mich hat die Musik der Vergangenheit vor allem den Wert der Entspannung, im Sinne des Besuches etwa einer Gemäldegalerie, wo man erschüttert vor den Zeugen einer großen Vergangenheit steht.

Edgar Varèse — Pionier und Prophet

Marc Wilkinson

Das Werk von Varèse steht völlig abgesondert von dem seiner Zeitgenossen, denn sein Begriff der musikalischen Struktur ist von dem ihren sehr verschieden. Leider ist seine Musik dem großen Publikum wie den Musikern kaum bekannt. Außer Analysen ist wenig über ihn geschrieben worden, so daß sein Schaffen noch immer auf Verblüffung, Skepsis oder Unverständnis stößt. Seine Musik ist architektonisch; Varèse beabsichtigt weiter nichts, als ein rein musikalisches Verständnis bei seinem Hörer zu wecken. Seine Werke sind niemals sentimental. Selten stützen sie sich um einer Stimmung oder eines Gefühls der Erregung willen auf einen zunehmenden kinetischen Impuls. Sie sind wie große und phantasievolle Präzisionsinstrumente, geschaffen, um wegen der ihnen innewohnenden Schönheit und Komplexität bewundert zu werden — sich selbst genügende Werke. Varèses Musik weist großartige Kontraste, tausenderlei subtile und schwierige Veränderungen und Details auf, die nach wiederholtem Hören zunehmend deutlicher und desto mehr gewürdigt werden. Gleichzeitig sind die Prinzipie, auf denen seine Musik basiert, weit genug von denen des allgemeinen Gebrauchs entfernt, so daß sie eine neue Terminologie und neue Methoden der Analyse erfordern. Der Versuch, Varèses Musik zu beurteilen, ohne zuerst seine musikalischen Theorien und die angewendeten Techniken zu kennen, bleibt ein undankbares Unterfangen.

Während sich in den letzten fünfzig Jahren die meisten Komponisten auf die eine oder andere Weise mit dem Problem der vollständigen Chromatik beschäftigt und versucht haben, durch verschiedene uns heute bekannte Systeme eine Ordnung herzustellen, hat Varèse das Prinzip angezweifelt, die Oktave in zwölf gleiche Teile zu teilen

oder sie überhaupt in gleiche Teile zu teilen. Er ist der Ansicht, daß dem pythagoreischen Komma Bedeutung zuzuerkennen sei, und hat weder das sonst unangetastete tonale Prinzip der temperierten Quinte noch die Tradition der Sequenzbildung durch Transposition anerkannt. Seinem Ohr sind dreizehn Quinten nicht gleich sieben Oktaven, und da er eine Skala von gleichen Intervallen (ob auf die Oktave bezogen oder nicht) theoretisch nicht anerkennt, so folgt daraus für seine eigene Musik, daß melodische oder harmonische Modelle nicht aus einer Oktave in eine andere übertragen werden können, ohne ihre Funktionen vollständig zu verändern, daß Modulation in einem tonalen Sinne undenkbar und die Zwölftonmethode ganz unmotiviert ist. Selbstverständlich ist es in hohem Grade undurchführbar, eine solche Theorie auf unseren gebräuchlichen Instrumenten anzuwenden, die in den meisten Fällen auf die temperierte chromatische Skala eingestimmt sind oder auf denen es schwierig ist, Intervalle von relativer, nicht-fixierter Art überhaupt klar hervorzubringen. Die Situation ändert sich jedoch vollständig, sobald man an eine Musik denkt, die für elektronische Instrumente komponiert ist und auf ihnen dargeboten wird. Gerade das hat aber Varèse stets angestrebt.

Daß viele, unter ihnen ausgebildete Musiker, Varèse für einen komplizierten Komponisten halten, zeigt nur, wie wenig sein musikalisches Denken verstanden wird. Seine Musik ist in der Tat notwendig ganz einfach in ihren größeren Aspekten, sonst, wieder ausgehend von einer neuen harmonischen Grundlage mit den beiden verschiedenen Konstruktionsmethoden, der melodischen und der simultanen oder vertikalen, und mit vollständig neuartigen Funktionen, würde ihre Komplexität

schwer zu bewältigen sein, unmöglich klar zu begreifen, unmöglich zu hören und zu verstehen bei unserem gegenwärtigen Stand der Entwicklung. Da Varèse das temperierte System anzweifelt, hat er alles zusammen in Frage gestellt, ob es darum geht, tonale oder atonale Klangfortschreitungen oder eine Art Kontrapunkt weiterhin zu verwenden, bei dem die Spannungswerte (oder Dissonanzen) und ihre Auflösung meist ausschließlich durch Tonhöhenbeziehungen bestimmt werden. Seine Konzeption schließt simultane Klänge oder eine neue Polyphonie nicht aus (die in seinen eigenen Werken stark der Heterophonie ähnelt), aber sie ist nicht von Grund auf harmonisch, wie bei den Komponisten tonaler oder polytonaler Richtung, oder kontrapunktisch, wie bei der Zwölftonmethode, sondern in einer Art, die sich von der polyphon-tonal-kontrapunktischen Tradition Europas sehr unterscheidet.

Varèse glaubt fest, daß die Musik von ihrem gegenwärtigen Zustand in einen anderen übergehen wird, in dem der Komponist seine Musik direkt mit Hilfe elektronischer Instrumente erschaffen wird. Anstatt Notenpapier zu verwenden, würde der Komponist elektronisch produzierte Klänge direkt auf ein Magnetophonband oder ein gleichwertiges Medium aufzeichnen, das ihm gestattet, Tonhöhe und andere Faktoren nach Wunsch zu regulieren. Im gleichen Augenblick, wenn eine solche Technik angewendet wird und elektronische Instrumente verfügbar sind, ist evident, daß irgendein Klang, irgendeine Tonhöhe, irgendein Timbre oder eine Dynamik hervorgebracht werden können, sobald sie der Komponist sich vorstellt und wünscht.

Theoretisch gilt natürlich dasselbe für mechanische (nicht-elektronische) Mittel. Aber die unermessliche Verschiedenheit an Instrumenten, die benötigt, und die Schwierigkeiten der Konstruktion, die dadurch hervorgerufen würden, haben dieses Projekt stets undurchführbar gemacht. In der Vergangenheit gab es daher ein Wechselspiel zwischen der allgemeinen stilistischen Richtung und den begrenzten Möglichkeiten der Instrumente, und beide haben sehr deutlich aufeinander eingewirkt. Man möchte sagen, daß in dem Maße, wie eine Musikultur vielseitiger und verfeinerter wird, sie eine stetig wachsende Präzision und Bestimmung ihrer Instrumente erfordert, und dies macht sie in gewisser Weise einheitlicher. Diese Einheitlichkeit, die in Europa auf einer allmählichen Einführung spezifisch begrenzter Tonhöhenbeziehungen (mit zwölf Tönen in der Oktave) als einem *sine qua non* der Musik basiert, ist das unmittelbare Ergebnis eines Wechselspiels der oben erwähnten Kräfte. Varèse wünschte, diese durch die Verwendung elektronischer Instrumente zu überwinden, und hat daher neue Kompositionsmethoden entwickelt, die er aus den Möglichkeiten des neuen Mediums ableitete.

Er unterscheidet in der Tat bei einem Klang Grundton und Obertonkomplex, indem er jeden der beiden unabhängig voneinander als eine primär strukturelle Variable behandelt. Wie schon gesagt, haben dieselben musikalischen Modelle, auf verschiedene Oktaven versetzt, unterschiedliche Funktionen. Ebenso haben auch dieselbe Note oder dasselbe musikalische Modell, bei gleicher Tonhöhe, aber mit verschiedenem Timbre (oder Obertonkomplexen), verschiedene Funktionen. Daher kann ein Ton nur durch die Veränderung seines Timbres eine größere Spannung erhalten (wie in der tonalen Musik durch einen Vorhalt) und wird daher eine Auflösung erfordern oder nahelegen. Überdies zieht Varèse in Betracht, daß Tonhöhenwechsel den Timbrewechseln ähnlich sind und unter ganz bestimmten Voraussetzungen sogar einander gleichgesetzt werden können. Um ein Beispiel zu geben: Das c^3 einer Es-Klarinette und das einer C-Trompete haben eine verschiedene Funktion, aber das g^3 der Klarinette und das g^2 der Trompete haben ein ähnliches Timbre, und die Beziehung jedes Tons zur Obertonreihe seines Instruments setzt ihre Funktionen annähernd gleich. Die Dynamik, das Anschwellen und Abnehmen dürfen als veränderliche Größen von sekundärer Bedeutung angesehen werden. Dauer und Rhythmik müssen in einem speziellen Licht betrachtet werden.

*

„White noise“ (weißes Rauschen) ist die gleichzeitige elektrische Wiedergabe einer unendlichen Zahl von hörbaren Frequenzen auf der gleichen dynamischen Stufe: es klingt wie das Knistern und Knacken beim Radioempfang, das durch elektrische Störungen in der Luft verursacht wird. In harmonischer Hinsicht betrachtet Varèse seine Musik als ein Ordnen von Tonhöhen im Bereich des „white noise“. Intervallverwandtschaften können in diesem Spektrum entweder als melodische Fortschreitungen oder als harmonische Einheiten existieren. Aber nichts legt nach Varèses Ansicht in der Theorie a priori fest, daß dasselbe exakte Intervall oder dieselbe exakte Tonhöhe zweimal im gleichen Werk erscheinen wird. Daher kann eine vollkommene Gleichwertigkeit der Funktionen zwischen harmonischen und melodischen Folgen eintreten, wenn beide ihre traditionelle Abhängigkeit von einer bestimmten begrenzten Zahl gewöhnlicher Klänge verlieren. Die vertikalen Elemente müssen als Gerüst für die Melodie betrachtet werden, als Maß des vernehmbaren Klangraums, der das Ohr führt und hilft, die Melodie in Beziehung zu den weit ausgedehnten Harmonien zu setzen. Überdies wird die Veränderung einer harmonischen Gerüstgrenze automatisch die Funktion des melodischen Modells verändern, gerade so wie ein Umwandeln dieses Modells, seines Timbres oder seines Tonhöhenbereichs die Funktion eines konstanten harmonischen Bereichs verändern wird. Ähnlich betrachtet Varèse Rhythmus

und Dauer in größeren Verhältnissen, als wir es gewöhnlich tun: seine Musik unterteilt eine Zeitspanne, anstatt sich eines der üblichen kleinen Elemente zu bedienen. Auf diese Weise eliminiert er das Metrum.

Die Dynamik wird von Varèse angewendet, um auf die melodischen und harmonischen Impulse einzuwirken, bisweilen um sie zu ersetzen. Soweit die Dynamik auf die Formanten des Timbres einwirkt, wird sie indirekt auf alle anderen verwandten Elemente einwirken. Aber weit wichtiger sind Varèses Kontraste zwischen laut und leise, seine *crescendi* und *diminuendi* oder abrupte Wechsel des dynamischen Niveaus im Verlauf eines einzelnen Tons oder einer vertikalen Struktur oder einer Wiederholung. Mit ihnen wählt er zur rechten Zeit einen Impuls, der streng dem melodischen gleicht und in sich vollständig genügt, um das Interesse aufrechtzuerhalten. Das dynamische Gefälle basiert, wie die anderen, auf einem unendlichen Spektrum, das nur vom Ohr begrenzt wird. Die Dynamik wird nicht angewendet, um polyphones Geschehen klarzulegen, obwohl sie verwendet werden kann, um Wichtiges hervorzuheben; und sie wird nicht für dramatische Effekte verwendet. Es gibt eine absurd einfache Grundregel, begründet in dem Abschnitt über Klang und Dynamik in der „Information Theory“ (1947 verfaßt von Levin und Morino), welche die Schwierigkeit von Varèses Technik der Dynamik berührt: Ein lauter Klang gibt, während alle anderen Faktoren vollkommen gleich sind, mehr „Information“ als ein leiser Klang und erzwingt so mehr Aufmerksamkeit vom Hörer und erregt in ihm eine größere Spannung. Durch sorgfältige Berechnung der Abstufung der Spannung (oder „Information“) und des Impulses bei einer Verstärkung der Dynamik, und mehr noch als ein Komponist tonaler Richtung diese Faktoren durch wechselnden Gebrauch von Vorhalt, Auflösung, Durchgängen usw. errechnen kann, können Varèses dynamische Veränderungen effektiv, wenn auch nur zeitweise, an die Stelle von melodischen und auch harmonischen Impulsen gesetzt werden. Anschwellen und Abnehmen sind abhängige Faktoren und beeinflussen die Musik nur so weit, als sie auf Dynamik, Timbre und Rhythmus einwirken.

*

Varèses Musik ist streng im Stil und selten anmutig. Er bringt in der Tat wenig Begeisterung für die Zierlichkeit der Musik des späten 18. Jahrhunderts auf, und diese Haltung übt einen unverkennbaren Einfluß auf seine Werke aus, die in harter Bewegung, ohne Sentimentalität verlaufen. Die Einfachheit der formalen Struktur und der musikalischen Modelle leitet sich teils von seiner Ästhetik her, teils auch von dem abgestuften Gegeneinanderwirken seiner Technik und von der entscheidenden Notwendigkeit, eine Ordnung in diesem unendlichen und neuen Medium herzustellen.

An Stelle von Ornamentierung (die selten ist) und konventioneller Dramatik (die vollständig fehlt) finden wir die Extreme eines rein musikalischen Kontrasts in beinahe unerträglicher Spannung und einer an Aufhören grenzenden Art Entspannung oder langer Ostinato-Strecken, in denen Ineinandergreifen und komplementäre Variable in einer langsamen und gestuften Umwandlung einzeln gespannt oder entspannt sind, was das Gleichgewicht der Intensität erhält. Ferner gibt es auch plötzliches und sprunghaftes Anschnellen einer wirbelnden Bewegung oder Spannungen von dünnen und sich überlagernden wellenförmigen Bewegungen, Überhänge durch ein einzelnes Instrument von fülligerem Klang, die ausgestreckt sind wie Fühler von Insekten.

Die Weite dieser Kontraste, dieser Anforderungen an die Aufnahmefähigkeit einer Zuhörerschaft, zu fühlen, sich zu erinnern und durch subtile Stellvertretungen hindurchgeführt zu werden, ist oft überwältigend, denn Varèse ist nicht abgeneigt zu überwältigen — dies um so mehr, da seine echte Motivierung nicht verstanden wird. Varèse wird nie ein *Divertissement* schreiben; seine Musik zu verstehen und zu würdigen, erfordert eine vollkommene Konzentration und die Anerkennung der gleichwertigen und aufeinanderbezogenen Elemente außerhalb der Tonleiter und des temperierten Systems, die auf Phrasen und Perioden lieber in ihrer Gesamtheit einwirken, als das Material durch Entwicklung im einzelnen oder durch Aneinanderreihen zu verändern. Auf andere Weise werden Spannung, Entspannung und die Spannweite der Bewegung allzu leicht das Auffassungsvermögen der Hörer übersteigen. Denn Spannung und Entspannung sind vermischt, und das Ganze eignet sich, weil an kleineren Maßstäben gemessen, für Wiederholungen.

Obwohl Varèse fortgesetzt Persönlichkeiten und Organisationen um elektronische Mittel gebeten hat, um Musik schaffen und wiedergeben zu können, haben diese hypothetischen Mittel erst seit jüngster Zeit große Aussicht, Realität zu werden. Ein Fortschritt hängt ab von drei Dingen: vom unerwarteten Interesse vieler junger Komponisten, dem unberechenbar hilfreichen Tonbandgerät und der Zusammenarbeit der Rundfunkanstalten, besonders in Europa. Varèses Zusammenarbeit mit Männern wie Theremin vor über zwanzig Jahren war für die beiden selbst und für andere interessant, kam aber der Erfüllung seiner Wünsche und Pläne nirgendwo näher.

Durch das Fehlen der Hilfsmittel, die er brauchte, hat Varèse mit konventionellen Aufführungsmitteln schaffen müssen, indem er Instrumente wählte, die den Klangfarben und Effekten am nächsten kamen, die er im Sinne hatte. Daher besteht in seiner Musik ein strenger Dualismus; denn während er mit Techniken komponiert, die auf fließenden Werten basieren, muß er innerhalb fester

Temperaturwerte und innerhalb der Grenzen des Timbres, der Dynamik und der Dauer schaffen, die von unseren mechanischen Instrumenten auferlegt sind. Varèse bevorzugt Holz- und Blechblasinstrumente, weil sie reine Klänge erzeugen, die relativ frei sind von solch trübenden Faktoren wie Vibrato und nur annähernd bestimmbarer Tonhöhe; ihr Anschwellen und Abnehmen können rein und verschiedenartig hervorgebracht werden, selbst im Ensemble; und ihre Klangfarben kontrastieren wohl, aber sie vermischen sich auch. Seine Vorliebe für Schlaginstrumente entspricht genau ihrem Mangel an fester Tonhöhe, der beinahe unbeschränkt eine rhythmische Entwicklung außerhalb der temperierten Skala gestattet. Ähnlich ist seine Verwendung von Sirenen (in „Ionisation“) symbolisch, nicht für Luftangriffe, sondern für seinen Wunsch nach einer unbegrenzten Tonhöhenkurve. Um darauf hinzuweisen, daß Varèses ganze Musik in der Tat nur ein Symbol seiner wirklichen Absicht ist, muß man die Schönheit und die Intensität überblicken, die in ihr stecken; und schon die Andeutung enthält ein gewisses Element von Wahrheit.

„Intégrales“, geschrieben 1926, enthalten mit ungewöhnlicher Klarheit alle Seiten von Varèses Stil und Technik und können daher gut zur Illustration dienen. Sie sind geschrieben für zwei Pikkoloflöten, Es- und B-Klarinette, Oboe, Englischhorn, D- und C-Trompete sowie Tenor-, Baß- und Kon-

trabaßposaune; dazu tritt ein vielseitiges Schlagwerk, das vier Spieler erfordert. Diese Schlagzeuggruppe bildet ein Orchester für sich; es umfaßt Instrumente mit nicht-fixierter Tonhöhe und von annähernd fester Tonhöhe (wie etwa die Chinesischen Wood=Blocks), Instrumente, die zugleich hoch und tief schallen (Triangel und Gong), sowie eine große Vielfalt anderer kontrastierender Timbres und relativer Tonhöhen von der Pritsche bis zur Rühr- oder Kleinen Trommel.

Das Werk besteht aus einem Satz, der in drei nahezu gleiche Abschnitte gegliedert ist. Der erste, symmetrisch unterteilte, dient als Einleitungssatz, um das Material in zwei verschiedenen, aber ähnlichen Formen und auf zwei Transpositionsebenen darzubieten. Er bestimmt auch den Klangraum, der vertikal das ganze Stück hindurch umspannt. Eine harmonische Bewegung (hier im Sinne eines vertikalen Strukturwechsels verstanden) kommt nur an den Kadenzstellen vor, das heißt, sehr kurz zwischen den beiden Teilen des Abschnitts und sehr ausgedehnt an seinem Ende. Der zweite Abschnitt aus zwei stark kontrastierenden Modellen gebaut, jedes vom Ausgangsmaterial abgeleitet, ist asymmetrisch unterteilt, und die gegenseitig abwechselnden Modelle wiederum sind harmonisch statisch, wenn auch auf getrennten Ebenen. In diesem Falle jedoch liegt die Hauptharmonie=Entfaltung in der Zentralkadenz, welche die Ausmaße einer kleinen Coda aufweist, und die Kadenz, die den Abschnitt beschließt, ist nicht mehr als ein

Beispiel A

guc

Andantino (♩ = 72)

guc

allmähliches Nachlassen der Spannung bis zum Ruhepunkt. Der Schlußabschnitt, eine ununterbrochen freie Entfaltung, behält ein konstantes, wenn auch begrenztes harmonisches Fluktuieren bei, und alle Kadenzen, außer der letzten, sind von sekundärer Bedeutung. Diese letzte Kadenz ist eine Weiterentwicklung der Coda des zweiten Abschnitts; sie ist länger und verwickelter als alle anderen in dem Werk und schließt mit einem Akkord von nervenzerreißender Schlußwirkung.

Der erste Teil der „Intégrales“ (Beispiel A) stellt drei bestimmte, durch ihre Modelle unterscheidbare Anziehungsbereiche auf, sie aber auf verschiedene Arten variierend und aufeinander beziehend. Während die beiden vertikalen Modelle (Akkord-Strukturen) ihre Klangfarben und Tonlagen un-

verändert beibehalten, tut dies das melodische Modell nicht: aber seine Wechsel des Timbres sind so komponiert, daß sie Variationen innerhalb ihres Spannungsgrades schaffen, Variationen, die ausgeglichen werden durch ein entsprechendes Dehnen oder Verkürzen der Ruhepunkte zwischen den Vertikalstrukturen. Die kurze Entfaltung eines Rhythmus oder Modells wird auch mit einer ihr gemäßen Einfachheit eingeleitet, und ein beträchtliches Ausgleichen der Spannungen ist wahrnehmbar vor der verhältnismäßig komplex-harmonischen Emporhebung der Kadenz, welche die Anziehungsbereiche auflöst und eine unteilbare vertikale Struktur bildet, indem sie den vollen Umfang des geschilderten Klangraums überstrahlt.

Der zweite Abschnitt des ersten Teils (Beispiel B)

Beispiel B

gna Moderato (♩ = 60) *be* = 45 46 47 Allegro (♩ = 112)

Alle Beispiele klingen wie geschrieben, bei vorgezeichnetem *gna*, eine Oktave höher.

wendet neue Methoden an. Diesmal gibt es nur zwei harmonische Bereiche, die der Holz- und Blechblasinstrumente, während das Melodiemodell mit dem letzteren vereinigt ist; sie füllen den Klangraum aus, den die vorhergehende Kadenz andeutet. Die Bereiche in Beispiel A jedoch leiten ihren Charakter hauptsächlich von ihrem unveränderlichen Modell und ihrer Klangqualität des Timbres ab, während es hier auch eine Polarität gibt, die alle Tonhöhen einbezieht, die innerhalb der in ihren einzelnen Bereichen gegebenen Intervalle enthalten sind. Diese „Intervall-Polarität“ des Blechs, in Beispiel B, ist Fis zu C (mit F als Appoggiatura), aber mit ausgelassenem B. Die Intervall-Polarität des Holzes ist D zu F, und das B, das durch eine spezifische Klangfarbe und Tonhöhe einen festen Platz einnimmt, muß als eine Antizipation außerhalb des Bereichs beider Zonen betrachtet werden,

die etwas später ausgezeichnet in das Kadenz-Modell aufgelöst wird. Die einzig direkt veränderlichen Elemente in diesem Teil sind Dauer und Rhythmus. Die Phasen der Dauer werden begrenzt durch den periodischen Eintritt der Posaunenrufe. Diese Veränderlichkeit selbst wird statisch (durch Wiederholung) als Gegengewicht zur melodischen und harmonischen Bewegung der Kadenz. Die Kadenz wiederum löst die beiden Bereiche in einen auf, der kleiner an Umfang ist als in jeder der vorangegangenen Kadenzen; der Abschnitt schließt ohne Holz und Schlagzeug. Obwohl die beiden Teile dieses Abschnitts durch ihre technischen Mittel Kontraste bilden, ist klar, daß sie aus dem gleichen thematischen Modell entstehen sowie aus einem größeren harmonischen Impuls, der zuerst seinen Aktionsbereich absteckt, insofern er von

der Kadenz zugleich neutralisiert und erweitert wird, und dann den vollen, durch diese Kadenz einbegriﬀenen Umfang anwendet und ihn schließlich in einen kleinen harmonischen Raum auflöst.

Einen davon vollkommen verschiedenen harmonischen Gebrauch weist die erste große Phrase des dritten Abschnitts auf (Beispiel C).

Beispiel C

The musical score for Example C is a complex orchestral arrangement. It begins with an Oboe part marked 'Lent' (♩ = 58) and 'molto dim.'. The Oboe plays a melodic line with various dynamics (mf, f, pp, p) and articulations (accents, slurs). The Piccolo Oboe enters later, playing a similar melodic line. The Trumpet C part is marked 'Tr. C mit Dämpfer' and plays a sustained note. The Horn part is marked 'Horn' and plays a sustained note. The Trombones part is marked 'Trombones' and plays a sustained note. The Caisse claire part is marked 'Caisse claire' and 'Caisse rutilante' and plays a rhythmic pattern. The Chinese blocks part is marked 'Chinese blocks' and plays a rhythmic pattern. The Grelots part is marked 'Grelots' and plays a rhythmic pattern. The Chaires part is marked 'Chaires' and plays a rhythmic pattern. The Tam-tam part is marked 'Tam-tam' and plays a rhythmic pattern. The Caisse Caisse part is marked 'Caisse Caisse' and plays a rhythmic pattern. The score includes various dynamics (mf, f, pp, p) and markings like 'Lent', 'poco rall.', 'a tempo', and 'quasi eco'.

Hier herrscht eine melodisch=harmonische Bewegung von großer Feinheit und Klarheit. Die Oboe spielt, ziemlich verwickelt die Intervall=Polariät C zu As ausbeutend, eine ausgedehnte Variante des thematischen Modells, so daß das Schluß=Fiſ als absolut vorbestimmt durch den Zusammenhang aufgefaßt wird. Dieser Ton wird wechselweise zu einem Teil der von den Holzbläsern gehaltenen Vertikal=Struktur, und eine neue Modell=Variante wird von der C=Trompete gespielt, die (außerhalb der letzten Intervall=Polariät) um die Töne H und A kreist, während das Es nur eine Ziernote ist. Dann setzen die Blechblasinstrumente ein, vervollständigen den von der Trompete begonnenen Nebensatz

und bilden eine zweite Vertikal=Struktur mit der Polariät Es zu As, die sich im weiteren Verlauf in eine auf Quinten basierende und, obwohl auf neuer Klangebene, aus dem zweiten Abschnitt abgeleitete Modell=Polariät auflöst. Schließlich spielt die D=Trompete eine kurze thematische Erinnerung (B=C), um im Zusammenwirken mit den Flöten und der Oboe eine Polariät B zu D zu bilden, die sie über der sich verändernden Struktur der Es=As=Zone von Klarinetten und Blechblasinstrumenten fortsetzt.

Noch eine andere Art von wechselnder Polariät findet man in dem Fugato von „Octandre“ aus dem Jahre 1924 (Beispiel D). Das Material wird hier

Beispiel D
Animé (♩ = 116)
Oboe a)

The musical score for Beispiel D is written for Oboe a), Bassoon, and Clarinet Eb. It is in 4/4 time and marked 'Animé' with a tempo of 116 beats per minute. The Oboe a) part starts with a forte (ff) dynamic and features several triplet markings. The Bassoon part also features triplet markings and a forte (ff) dynamic. The Clarinet Eb part includes a section marked 'c)' with a forte (ff) dynamic and a triplet marking. The French Horn part is marked 'd)' and '3 Takte' and includes a forte (ff) dynamic and a triplet marking. The score concludes with a piano (p) dynamic marking.

in einer sehr eigentümlichen thematischen Gestalt geboten; die Intervall-Polarität (bei a) ist H zu F. Der zweite Einsatz (b) ist genau eine Quinte darüber und bietet kein Problem, aber der dritte Einsatz (c), der durch eine melodische Anlehnung eine Polarität B zu E in sich schließt, gleitet statt dessen aus dieser Sphäre herab, unterbricht da-

durch die Sequenz und vermindert den Impuls des Fugatos. Der letzte Einsatz (vier Takte später) erzeugt dieselbe Wirkung durch rhythmische Mittel, wie bei (d) zu sehen ist.

Der Beginn des zweiten Satzes von „Octandre“ (Beispiel E) ist ein erst zunehmender, dann ab-

Beispiel E
Piccolo (klingt wie geschrieben)

The musical score for Beispiel E is written for Piccolo. It is in 4/4 time and marked 'Piccolo (klingt wie geschrieben)'. The tempo is 192 beats per minute. The score starts with a fortissimo (fff) dynamic and includes several triplet markings. It concludes with a sf (sforzando) dynamic marking.

nehmender rhythmischer Spannungsbogen, der die Melodie ersetzt. Die folgenden zwanzig Takte sind ein heterophon-rhythmisches Gebilde, das zum komplexesten Teil des Satzes führt. Eine genaue Untersuchung von „Octandre“ zeigt, wie überraschend ursprünglich und dicht zusammengedrängt das Modellmaterial verarbeitet ist, indem jede einzelne Phrase und Harmonie eine weitere

Entfaltung in fluktuierenden Polaritäten und abgestuften Funktionen ist.

Der Spielraum der Entfaltung ist durch solche Mittel ungeheuer groß, denn auch geringe und subtile Variationen von zwei oder drei funktionalen Elementen bewirken relativ große Veränderungen durch ihre Summierung. Zum Beispiel ist

Beispiel F
19 Lento (lunga)

The musical score for Beispiel F is written for Oboe. It is in 4/4 time and marked '19 Lento (lunga)'. The score starts with a fortissimo (fff) dynamic and includes several triplet markings. It concludes with a ppp (pianissimo) dynamic marking.

der Unterschied zwischen den ersten sieben Takten von Beispiel C und der Variation in Beispiel F beträchtlich, denn alle Faktoren außer dem Timbrewechsel sind daran beteiligt. Die erste melodische Bildung dient als Auftakt, um die Polarität fest-

zusetzen und einen Abschnitt einzuleiten, wohingegen die zweite, mit einer viel kleineren Intervall-Polarität (F zu A), als Brücke zu einem großen polyphonen Aufbau und seiner Entfaltung dient und die zweite Phrase dieses Abschnittes beschließt.

Die kleinere Intervall-Polarität und die ausgedehntere rhythmische Struktur – akzentuiert durch die komplexen dynamischen Variationen, die schließlich auf der langen Schlußnote zur Ruhe kommen – verbinden sich, um ein allmähliches Nachlassen der Spannung bis zum Ruhepunkt zu bilden, das

mit einer kadenzierenden Auflösung verglichen werden kann, obwohl die nächste Phrase unmittelbar daraus hervorgeht. Das Schlußbeispiel aus dem zweiten Abschnitt der „Intégrales“ mag zum Verständnis von Varèses harmonischen Fortschreitungen innerhalb der Phrasen (Beispiel G) bei-

Beispiel G
(♩ = 160) [13]

Clarinet Eb
Clarinet Bb
Piccolos + Oboe
Horn
Trumpet D
Trombones I, II, III
Suspended Cymbal
Caisse Claire
Cymbals
Grosse Caisse

* Diese beiden Noten werden ohne Klarinette gespielt

tragen. Der letzte Eintritt dieser besonderen Behandlung des Materials, die durch den ganzen Abschnitt hindurch mit einer anderen abwechselte, entwickelt sich aus dem von der Klarinette gehaltenen D, das von der großen Zentralkadenz (bereits oben erwähnt) herübergehalten wird. Diese kurze, auf die Note D konzentrierte melodische Spanne wird von der Modell-Polarität der Quinten unterbaut. Der plötzliche Bruch in der Kontinuität und der in scharfem Gegensatz stehende Timbrewechsel im vierten Takt scheinen alle sehr engen Beziehungen, die bisher in dieser Variation hergestellt waren, zu zerbrechen und führen zu einer plötzlichen Teil-Umkehrung der Tonhöhen-Stellung und -Funktion. So wird der Posaunenbereich auf Horn und Klarinetten übertragen, obwohl der Tonzwischenraum verschieden ist und der Grundton rasch schwindet; der zentrale Hauptton D wird an Oboe und Pikkolo weitergegeben, der dadurch das funktionale Gewicht verliert, da Dynamik und Timbre schwächer sind. Die Posaunen führen eine neue Modell-Polarität ein, die in der folgenden rhythmischen Gestaltung und in der großangelegten Schlußkadenz des Abschnitts eine wichtige Rolle zu spielen hat.

Es ist nutzlos, weiterhin Beispiele aus dem Zusammenhang heraus zu zitieren, denn in diesem Stadium kann nur die vollständige Analyse der Werke das Verständnis für Varèses technische

Absichten und Mittel fördern: daß aber seine Musik im höchsten Grade bedeutend, ganz rein in Absicht und Idee ist, und daß sie immer von großer Schönheit durchdrungen, von formaler Ausgeglichenheit und klanglicher Folgerichtigkeit ist, dürfte unleugbar sein, erhält man hier doch gerade nur eine skizzenhafte Einsicht in ihre Grundhaltung. Wenn Varèses Werke unter der Dualität zwischen idealen und tatsächlich gegebenen Führungsmitteln leiden, so deshalb, weil sein Konzept des Stimmumfangs an die Instrumentalisten sehr hohe Anforderungen stellt, obwohl die Partitur meisterhaft klingt und klar ist. Die Instrumente und die Hilfsmittel, die er immer gewünscht hat, wurden erst in den letzten Jahren geschaffen, zu spät, um ihm die volle Unabhängigkeit zu gewähren, die er notwendig braucht, um seine Musik zu entwickeln; aber schon damals, als er um die Schaffung dieser Möglichkeiten bat, war das meiste an Kenntnissen vorhanden, um sie zu verwirklichen.

Varèse hörte 1937 auf zu komponieren, denn er fühlte, daß er ohne elektronische Mittel nicht weiterkommen konnte, ohne seine Integrität aufs Spiel zu setzen; erst in den letzten Jahren wurde er wieder aktiv. Er hat ein Werk geschrieben, in dem ein Teil der Musik direkt elektronisch auf ein Magnethophonband komponiert ist („Déserts“, 1953). Für die Aufführung benötigt das Band ein

stereophonisches Klangwiedergabegerät und wechselt mit einem konventionellen Orchester von Holz, Blech und Schlagzeug ab. Er arbeitet gegenwärtig an einem neuen Auftragswerk für das Louisville Symphony Orchestra, das wieder Tonband mit Instrumenten kombinieren wird. Ohne je in der Vergangenheit einen strengen oder weit-

verbreiteten Einfluß auf die jüngeren Komponisten gehabt zu haben, hat Varèse schließlich das Seine endlich bekommen, und die Theorien, die er verfolgt hat, sind die gleichen, die manche der vielen musikalischen Forschungsvorhaben von heute betreffen.

Aus dem Englischen von Karl Heinz Holler

Neue Notationen und ihre Folgen

Hans Otte

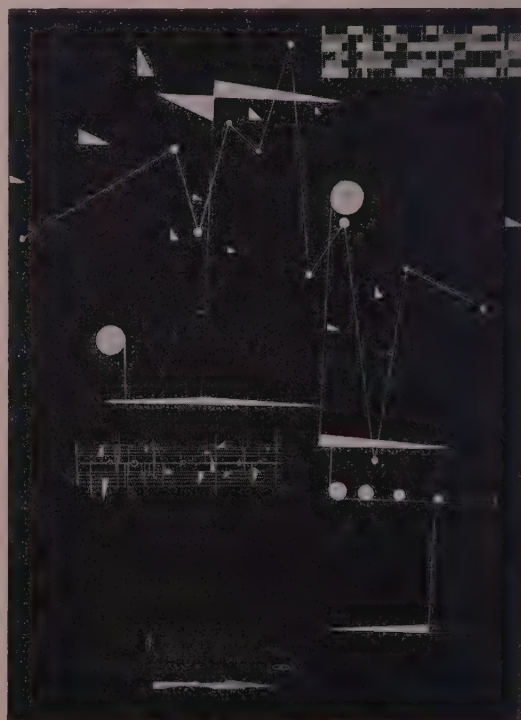
Wie viele Musikmanuskripte, Partituren, Klavierauszüge, Werkverzeichnisse wandern täglich auf den Tisch einer Radiomusikabteilung. Wieviel berechtigte Hoffnung auf genaue Durchsicht und eine vor allem musikalische Stellungnahme zu den verschiedensten Werken verschiedenster Gattungen, die ja sehr oft das Ergebnis jahrelanger ernsthafter kompositorischer Arbeit sind, werden damit verbunden. Wie schwer es aber für den Lektor dieser permanenten Fülle sein muß, einigermaßen sinnvoll die Spreu vom Weizen zu sondern, mag hier an einem kleinen Beispiel aus der täglichen Arbeit demonstriert werden. Tatsächlich scheint allein die Aufzeichnungsmethode schon bezeichnend für die stilistische Haltung der Autoren.

Kürzlich flatterten zwei Exemplare auf meinen Tisch, die sich extremer gar nicht voneinander unterscheiden konnten. Eine mit letzter Akkuratezza handgeschriebene Symphonie in C eines unbekannten Schülers eines bekannten Meisterschülers und ein Blatt eines Autodidakten, quasi eines Selfmademens der Avantgarde, das ich zuerst für die Zusendung eines Malerkollegen gehalten, dann doch als ein Werk der musikalischen Literatur identifizierte.

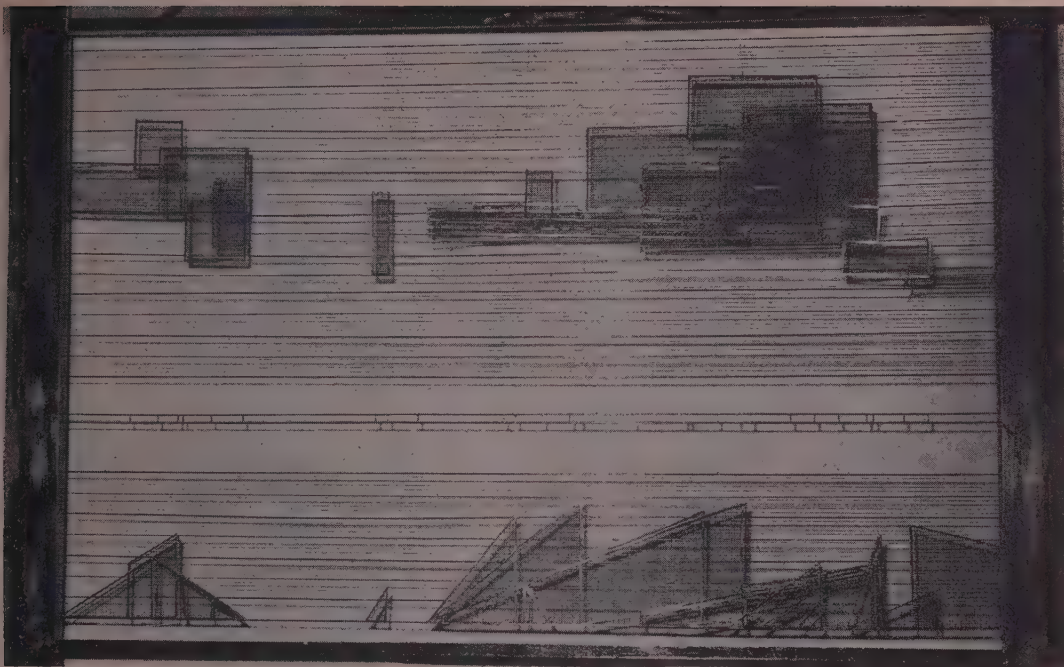
Ich ging der Sache ein wenig auf den Grund. Fragte sie beide, warum sie so oder so gewählt hatten und was ihre Vorstellungen ... Interessanterweise beantworteten sie beide, jeder natürlich auf seine Weise, meine Fragestellung weitgehendst mit Argumenten der Notation. Mir war bekannt, daß die Aufzeichnungsmethoden zu allen Zeiten sehr bestimmt induktiv auf die schöpferische Denkart gewirkt haben — man denke nur einmal an die Mensuralnotation und ihre Folgen. Mir war auch bekannt, daß sich eigentlich erst im ausgehenden letzten Jahrhundert gewisse Aufzeichnungsschematismen eingeschlichen haben, die noch ihre tiefgreifenden Folgen bis in die Mitte unseres Jahrhunderts hatten — man denke hierbei an die Druckkastenvorstellung der fertigen Klänge, der fertig gemessenen Rhythmen (einer immer

doppelt oder dreifach so groß oder so klein wie der andere), der fertig gemessenen Taktarten ... Und so fragte ich beide weiter.

Der eine, dessen Werk so emsig um eine totale Renaissance des tonal-harmonikalen Prinzips bemüht war, war absolut davon überzeugt, daß alle Versuche, die Architektur, wie sie eben nun mal die vorliegende Notation klipp und klar zum Ausdruck bringe, zu erweitern, gescheitert seien, daß ihm die Werke Schönbergs lediglich eine Deformation einer an und für sich intakten Harmoniewelt bedeuten, die von Webern lediglich eine



Roman Haubenstock-Ramati
„décisions“



Karlheinz Stockhausen: Studie für elektronische Musik
Spezialausführung als Drahtplastik

Irritation melodischer, formaler Werte sind, daß ihm die Werke der Jüngeren, die sich diesen Prinzipien anschlossen und das alte gute Material lediglich noch weiter aufsplitterten, nur noch zur völligen Physiognomielosigkeit der Realität: Material führten. Seine Art des Komponierens jedenfalls begnüge sich nicht mit einer weiteren Dekomposition, sondern wolle bewußt die spirituelle Reinheit der Mittel mit Hilfe der vorliegenden Aufzeichnungsarten wiederherstellen.

Der andere, der, wie mir schien, durch übergroße Fachkenntnis der Vergangenheit noch nicht betriebsblind geworden war, gab vor, daß es gerade die Notation sei, die ihn in erster Linie beschäftige. Solange er damit nicht im reinen sei, könne er sich einfach noch nicht im Sinne seiner neuen musikalischen Vorstellungen ausdrücken. Und er sagte, daß er welche hätte, ganz neue, die im besonderen neue Spielformen und alle damit zusammenhängenden Probleme beträfen. Solange er mit einem „gis“ hantieren müsse, sei er in der Vorstellung beengt — er müsse es im Schläfe erst einmal nach „a“ auflösen, und das wolle er ja gar nicht; sobald er einen punktierten rhythmischen Wert hinsetze, müsse er den restlichen Wert ergänzen, und auch das wolle er gar nicht; er wolle überhaupt nicht das machen, was schon gemacht worden sei und was ihn in seiner freien Vorstellungsweise behindere. Im übrigen seien für ihn die vorhandenen Notationsmittel eben nur Mittel, die andere vor ihm und nur zu ihrem eigenen kompositorischen Zweck erfunden hätten. Er wolle nicht Realität

ordnen, sondern Realität *machen*. Deswegen suche er sich eigene Zeichen, auch wenn sie von den Spielern für jede Komposition immer wieder neu hinzugelernt werden müßten. So ungeschickt seien heute jene nicht, welche das überhaupt noch spielen könnten.

Grob gesehen, bezeichnen ja die Äußerungen beider unsere augenblickliche Musiksituation. Man stelle sich nur einmal vor, in welcher schwieriger Lage diejenigen sind, die über diese Werke befinden müssen. Man stelle sich die Juroren der unzähligen staatlichen und städtischen Kompositionspreise vor, welche die Partitur des einen wohl lesen, aber nicht begreifen können, die des anderen vielleicht erraten, aber nicht lesen können. Im zweiten Fall müßten sie dazu nicht nur die Spielanweisungen spielend beherrschen, sondern vor allem das Werk überhaupt erst einmal als Werk realisieren.

Ein großer Aufgabenbereich liegt vor uns. Die neue Musik braucht ein großes Arsenal neuer Zeichen. Es kann ja doch wohl nicht sinnvoll sein, daß man mehrwertige Kompositionsprinzipien mit einwertigen Typen zu erfassen sucht. Auch hat die Starre der „So=und-nicht-anders“-Symbole bislang verhindert, den Spieler selbst als Spielenden in die Musik wieder einzuführen. Für den Dirigenten wären neue Aktionszeichen zu finden, wollte man ihm im kybernetischen Strudel des Vielfältigen mehr als nur improvisatorische Selbsthilfe zutrauen. Gleichfalls wäre dringend ein Kodex für das immer größer werdende Schlagzeuginstrumentarium nötig. Bislang befinden sich diese Musiker

in einem wahren Zeichenschungel. Nicht viel besser steht es fast mit allen anderen Instrumenten, deren verschiedene Artikulationsarten bisher in verwirrender Zeichenfülle notiert wurden.

Eine ganze Anzahl Interpreten, die ihrer Zeit auf der Spur geblieben sind, arbeiten bereits Hand in Hand mit dem Komponisten an der Erprobung neuer Aufzeichnungsmethoden. Doch die Musik bleibt ja nicht stehen. Das heute Gewonnene wird morgen schon nicht mehr genügen. Eine Schematik wäre verfrüht, sollten nicht noch einmal die gleichen Fehler gemacht werden. Aus dieser wirklich schöpferischen Situation heraus könnte ein ganz neues, lebendiges Verhältnis zwischen Interpret und Komponist entstehen. Vielleicht ständen dann nicht mehr so viele von ihnen rat- und tatlos vor den Werken ihrer Zeit. Vielleicht bekäme dann

manch einer Lust, sich selbst an den Erfindungen zu beteiligen. Eine bessere Aufgabe kann sich der Interpret gar nicht wünschen.

Die Komponisten aber werden fortan nur zwei Möglichkeiten haben (siehe unser oben zitiertes Beispiel): Entweder sie begnügen sich mit dem Vorhandenen, den fertigen Typen und Symbolen, und es scheint fast so, daß alles schon komponiert wurde, was mit ihnen noch möglich war. Oder sie gehen den weniger bequemen Weg und halten nach neuen Zeichen Ausschau. Ihre musikalische Vorstellungsgabe wird dadurch nicht behindert werden. Vielmehr wird sie die Suche in doppeltem Sinne stimulieren: *Notation* und *Komposition* sind ja nun nicht mehr heterogene Bereiche, sie sind, identisch gesehen: *Dynamismen*.

Das neue Buch

Feuilletonistischer Eiertanz durch die moderne Musik

Wer über die Musik des XX. Jahrhunderts schreibt, hat die Wahl, Stellung zu beziehen oder zu referieren. In seinem Buch „Das vielstimmige Jahrhundert“ (Cotta-Verlag, Stuttgart) versucht Kurt Honolka beides. Er wertet, „würdigt“; der Leser „darf ruhig merken, daß dem Verfasser Hindemith näher am Herzen liegt als Schönberg“. Und er macht Bestandsaufnahme von Richard Strauss, dem „griechischen Germanen“, bis zum Deutschen Sängerbund mit seinen 560 000 aktiven Mitgliedern, von Janáček bis zum entrümpelten Walhall, von Debussys sanften Revolutionen bis zu Retortenklängen, Taktstock-Magiern und ausserbenden Heldenentönen. Das Panorama ist vollständig. Es fehlt nichts im universalen Rundblick, weder die serielle Musik noch die Offene Singstunde. Jazz, Operette und Laienmusik sollten „wenigstens mit dem Weitwinkelobjektiv erfaßt werden“. In solcher gelockerten Universaloptik wirken die Kapitel über Volksmusik, Leichte Muse mit Altersrunzeln, Weltmacht Jazz und über Interpreten und Intendanten freilich nur wie Anhängsel. Kernstück bleibt die Neue Musik mit großem „N“. Daß deren Vorfeld breit abgedeckt ist, unterscheidet die Darstellung nicht von anderen. Allenfalls werden die Akzente gelegentlich etwas anders gesetzt; teils mit ethischen Begründungen, teils im Sinne des musikalischen Normalverbrauchers. Die Wegbereiter der Moderne und die Modernen selbst werden zuverlässig und sachkundig beschrieben. Von ein paar kaum nennenswerten Kleinigkeiten abgesehen, sind „Fehler“ nicht anzuzeigen. Das Porträt Mahlers bleibt auffallend farblos. Daß Bartók in jeder Darstellung der Neuen Musik gut gerät, bestätigt sich auch hier. Hindemith schreitet in fast zu feierlicher Altmeistertracht einher. Das Kapitel über

Puccini ist durchaus erfreulich; das über Othmar Schoeck hätte es sein können, wäre es nicht von grämlichem Ressentiment durchsetzt.

Das historische und ästhetische Credo des Verfassers ist die fatale Gleichberechtigung des Gleichzeitigen, jener im Vorwort angemeldete Anspruch, dem Musikfreund alle wesentlichen Stile, Richtungen und Kategorien, ob konservativ oder avantgardistisch, „mit dem gleichen Bestreben“ näherzubringen. Da es mit dem Bestreben nun doch nicht so glatt von der Hand geht, schlüpft der Autor in die Maske eines listenreichen Zwei-Seelen-Mannes, der an Stelle eines Nachwortes ein „Selbstgespräch um Mitternacht“ führt, weil er nicht einschlafen konnte, erregt von zuviel serieller Musik und zuviel schwarzem Kaffee. Was an faustischem Drang in ihm bohrt, verflüchtigt sich freilich rasch in die Dunstzone bloßer Versiertheit — nicht umsonst stellt ihn der Klappentext als Feuilletonchef einer Stuttgarter Zeitung vor. Solchermaßen wird der musikfreundliche Leser teils sachlich und behutsam, teils drastisch und polemisch an die Brennpunkte der neuen und neuesten Musik geführt. Er genießt den Feuilleton-Komfort der aufgeklärten öffentlichen Meinung, die in allem Fortschritt Bescheid weiß und sich in der lebendigen, klingenden Internationalen auskennt, die ohne Britten, Schostakowitsch und Menotti nichts wäre als esoterische Studio-Eigenbrötelei. Der Verfasser möge entschuldigen, daß ich seine mit Strawinsky beginnende Namensliste hier nicht vollständig genannt habe, aber in der Anwendung solcher Auswahltricks kann man bei ihm in die Schule gehen. Die 35 Eintrittskarten, die anlässlich einer Stuttgarter Woche für Neue Musik verkauft wurden, wären gerechterweise doch mit den 700 zu

konfrontieren, die anderwärts aus ähnlichem Anlaß verkauft worden sind. Und der statistische Wunschtraum, daß Schönberg „fast gar nicht gespielt wird“, versagt sich die Analogie bei dem zum Großmeister avancierten Franz Schmidt.

In dem vom Verlag trefflich ausgestatteten, mit Bildern, Zeichnungen und Notenbeispielen nicht sparenden Buch stehen selbstverständlich auch viele gute und gelungene Passagen. In der Dichte der Darstellung und im schriftstellerischen Impuls hat das Ganze so viel Form, daß man sich über manche Kapitelüberschrift im Stil der Boulevardblatt-Schlagzeilen wundern muß: Amerika holt auf, Musiktheater holt auf, „Bach mit falschen Bässen“, „Ein Haufen Wilder...“, Nachtigallen auf der Orgel oder ein dürftiges Kapitelchen „Kafka und Weltraumoper“, wo außer Gottfried von Einem und Blomdahl noch Sutermeister, Lothar, Lehner, Gerster und anderes, was anderswo nicht hinpaßte, untergebracht sind.

Honolka hat viel neue Musik gehört (etwas zu einseitig bloß auf das seit 1950 „zum ausgesprochenen Laboratorium radikalisierte“ Donaueschingen bezogen) und viel darüber gelesen. Perfekt beherrscht, etwa in der Mitte zwischen Adorno und Melichar, ist das einschlägige Vokabular: die wohlabgeschrönten Arenen des Experiments, das tönende Heer synthetischer Homunkuli, der Ausschließlichkeitsanspruch der Eiferer, die intellektuell zergrübelte Musiklandschaft samt Exzessen der Gehirnakrobatik und wie dergleichen Wortbildungen sonst noch lauten mögen. Aber auch auf kulinarische Metaphern, des Feuilletonchefs kaum würdig, muß man sich gefaßt machen: es ist „nie dem Zuhörer ein so unerschöpflich reiches Menü vorgesetzt worden. Wie macht er davon Gebrauch? Er hält sich

an die Gerichte, die schon Großmamas, ja Urgroßmutterns Lieblingsspeisen...“

Dreierlei ist ärgerlich an dem Buch: 1. die Grundvorstellung, es gäbe im vielstimmigen Jahrhundert die verschiedensten Richtungen, der Komponist habe sich nur umzusehen und eine davon zu wählen — selbst Schönberg „wählte“, Bartók schloß sich keiner Richtung an, und aus Schoeck wäre beim breiten Publikum etwas geworden, wenn er sich einer angeschlossen hätte; 2. die Grundvorstellung, die Funktionäre, Organisatoren und Manager würden die Neue Musik „machen“ und der arme Webern sei von mächtigen Propagandisten mit Durchhalteparolen versorgt worden, damit er dereinst der Stammvater der Jüngsten werden könne; 3. die Methode des Auswischens. Kaum hat man drei vernünftige Sätze gelesen, die sich durchaus über die intime Vertraulichkeit der populären Schreiberei erheben, da muß dem Komponisten oder der Sache wieder eins ausgewischt werden.

Zuweilen könnte man argwöhnen, der Autor sei besser als sein Buch. Blickt man von seinem Hindemith-Idol auf den Grund seiner Zwei-Seelen-Natur, so spürt man, wie er sich ehrlich um Verständnis bemüht; aber der feuilletonistische Eiertanz verdirbt dann wieder alles. Das klingt manchmal so falsch wie ein rückwärts laufendes Tonband. Und rückwärts läuft das Band schon auf dem Umschlag des Buches, den ein Spektrogramm aus einer meiner elektronischen Kompositionen zielt. Das Bild (mit oder ohne Verlagsgenehmigung?) steht auf dem Kopf und zeigt die Einschwingungsvorgänge in der verkehrten Richtung. Vermutlich ist der Verfasser dafür nicht verantwortlich, aber ein hübsches Symbol bleibt es doch für sein vielstimmiges Jahrhundert.

Herbert Eimert

Rückblick auf zwei Schweizer Opernbühnen

Im Jahre 1959 feierten die Stadttheater von Basel und von Zürich die Jubiläen ihres 125jährigen Bestehens. Die festlichen Anlässe wurden literarisch in zwei stattlichen, reich bebilderten Festschriften fixiert (Pharos-Verlag, Basel, und Atlantis-Verlag, Zürich), aus denen hier nur einige für die Pflege der Neuen Musik wichtige Ereignisse hervorgehoben werden sollen.

Uraufgeführt wurden in Basel: Liebermanns „Leonore 40/45“ (1952) und Sutermeisters „Titus Feuerfuchs“ (1958). Zur deutschen Erstaufführung gelangte 1956 Prokofieffs „Feuriger Engel“. Besonders intensive Pflege fand das Schaffen Strawinskys, das durch „Oedipus Rex“, „The Rake's Progress“ und die Ballette „Der Feuervogel“, „Jeu de cartes“, „Orphée“ und „Petruschka“ vertreten ist. Zum erstenmal auf einer deutschen Bühne erschien auch die surrealistische Oper „Die Wandlung des Tiresias“ von Francis Poulenc (1957). An weiteren bedeutsamen Aufführungen neuer Bühnenwerke seien noch erwähnt: „Herzog Blaubarts Burg“ und „Der wunderbare Mandarin“ (Bartók), Brittens „Bettleroper“, „Peter Grimes“ und „Der Raub der Lucretia“, Menottis „Die Heilige der Bleekerstreet“ und „Der Konsul“, Paszthorys „Tilman Riemenschneider“, Sutermeisters „Raskolnikoff“, „Romeo und Julia“ und „Die Zauberinsel“ sowie die Ballette:

„Joan von Zarissa“ (Egk), L'Indifférent“ (Haug), „Aubade“ (Poulenc) und „Den Opfern“ (Villa-Lobos).

Von den in der Festschrift des Zürcher Stadttheaters behandelten modernen Ereignissen seien nur die „historischen“ Uraufführungen von Alban Bergs „Lulu“ (2. Juni 1937) und von Paul Hindemiths „Mathis der Maler“ (28. Mai 1938) genannt, ferner die deutschsprachige Erstaufführung von Gershwins „Porgy und Bess“ (1945), von Strawinskys „The Rake's Progress“ (1951), von Brittens Kinderoper (1950), die Schweizer Erstaufführung von Milhauds „Opéras minutes“ (1958), von Frank Martins „Sturm“ (1959), von Liebermanns „Penelope“ (1954) und „Die Schule der Frauen“ (1957), die Uraufführung der Neufassung von Hindemiths „Cardillac“ (1952) und die szenische Uraufführung von Schönbergs „Moses und Aaron“ (6. Juni 1957).

Schon die hier notierten wenigen statistischen Daten, die in beiden Festschriften reiche sachliche und optische Ergänzungen finden, lassen deutlich den wesentlichen Beitrag erkennen, den die beiden größten Schweizer Opernbühnen in den letzten Jahrzehnten zur Förderung des zeitgenössischen musikalischen Theaters geleistet haben.

Willi Reich

Blick in ausländische Musikzeitschriften

„Musical America“, New York, Januar 1961.

Einer alten Gepflogenheit entsprechend, wird im ersten Heft des neuen Jahres versucht, einen Gesamtüberblick über das Musikleben der Gegenwart zu geben, wobei den USA in der sich diesmal mit 374 Seiten Großformat präsentierenden Sondernummer der weit-aus größte Raum vorbehalten ist. Mit der Neuen Musik befassen sich in dem auch illustrativ großartig ausgestatteten Heft ausführlicher nur die folgenden fünf Artikel: Über den gegenwärtigen Stand der Musik in Europa (Virgil Thomson), Entwürfe neuer Theaterbauten (Philip Johnson), Frank Martin zum 70. Geburtstag (Henri Jaton), André Jolivet, ein umstrittener Franzose (Rafael Kammerer), Hauptzüge der gegenwärtigen Jazzmusik (Marshall Stearns). Ferner sind die Berichte von H. H. Stuckenschmidt über die Berliner Festwochen und über Donaueschingen hervorzuheben.

„Buenos Aires Musical“, Buenos Aires, Dez. 1959.

Die mit großer Verspätung angelangte Sondernummer ist der Musik in den USA gewidmet. Die allgemeine Charakteristik des nordamerikanischen Musiklebens besorgen Enzo Valenti Ferro und Aurelio de la Vega. Über die Position des Komponisten in den USA schreibt Aaron Copland. Die jüngere Komponistengeneration wird von William Flanagan gewürdigt. Das Streben nach einer nationalen nordamerikanischen Oper schildert Gilbert Chase. Über Atonalität und Zwölftonmusik berichtet George Perle, über Elektronik Edgar Varèse.

„The Score“, London, Januar 1961.

Roberto Gerhard würdigt, unterstützt von vielen persönlichen Erinnerungen, auf über 12 Seiten Anton Weberns Vorträge „Wege zu Neuer Musik“. Michael Tippett berichtet ausführlich über seine neue Oper „König Priamus“. Als Notenbeilage enthält das Heft einen achttimmigen Chor von Benjamin Britten nach einem Text von W. H. Auden.

„Opera“, London, Januar 1961.

Das Heft befaßt sich ausschließlich mit der heutigen Opernkunst. Benjamin Britten behandelt die besonderen Schwierigkeiten, welche die Komposition einer spezifisch „englischen“ Oper bereitet. Über die „Probleme“ des heutigen Opernkomponisten schreibt Luigi Dallapiccola. „Oper in der Ära des Films“ betrachtet Francis Poulenc. Gegen das Starwesen im heutigen Opernbetrieb wendet sich Rolf Liebermann. Von der Arbeit des Librettisten erzählt W. H. Auden. Das

heikle Verhältnis des Komponisten zum Verleger wird von Howard Hartog erörtert.

„Österreichische Musikzeitschrift“, Wien, Januar 1961.

Achtzehn bisher unbekannte Briefe Schönbergs an Adolf Loos (veröffentlicht von Franz Glück) bilden eine wichtige Ergänzung zu dem von Erwin Stein edierten Korrespondenzband. Über die Problematik der Gegenwartsmusik, bedingt durch ihre Verwebung mit mathematischen Entwicklungen, schreibt Rudolf Klein, der auch Hans Erich Apostel zu dessen 60. Geburtstag als würdigen Repräsentanten der „Zweiten Wiener Schule“ feiert.

„Der Opernfreund“, Wien, Februar 1961.

Über das gegenwärtige Opernleben in Bulgarien (Rosalia Djakova). — Durch eingehende Betrachtung der „Chicago Lyric Opera“ zeigt Wilhelm Guschlbauer die Probleme eines amerikanischen Opernhauses drastisch auf.

„Phono“, Wien, Januar/Februar 1961.

Über die zur unabhängigen künstlerischen Wertung von Schallplatten 1948 in Paris begründete „Académie Charles-Cros“, die 1960 ca. 10 000 Langspiellplatten überprüfte, berichtet Marc Pincherle. Über das für folkloristische Studien sehr wichtige rumänische Schallplattenwesen schreibt aus Bukarest H. C. Robbin Landon.

„Nutida Musik“, Stockholm, Januar 1961.

Über den Zeitablauf in der Musik (George Rochberg). Gespräch mit Edgar Varèse (Ann McMillan). Text und Musik (Auszug aus der Princeton-Vorlesung von Karl-Birger Blomdahl im Sommer 1959).

„Musica d'Oggi“, Milano, Dezember 1960.

Amerikanische Erlebnisse (Alberto Salimbeni). Die Rolle der Musik im Schauspiel (Giuseppe Pescetto).

„Muzyka“, Warschau, Dezember 1960.

Über die Funktion der Pausen in der Notation (Zofja Lissa mit Beispielen von Bach bis Webern). Beiträge zum Studium des „polnischen Musikstils“ (Karol Hlawiczka).

„Mens en Melodie“, Utrecht, Januar 1961.

Die Kinder und die Gegenwartsmusik (Gerrit Vellekoop). Willi Reich

Das neue Klavier-Buch

Edition Schott 1400/01 je DM 6,—

Ein technisch leichtes Spielbuch zur Einführung in die zeitgenössische Klavier-Literatur

2 Bände mit 37 Klavierstücken

der bekanntesten zeitgenössischen Komponisten

Zwei Ballettfilme – zwei Positionen

„Pünktlich um 19 Uhr schickt mich der Bühnenmanager in den Orchesterraum hinunter, und eine Minute später öffnet sich der Vorhang.“ Mit diesen Worten schließt Hans Werner Henze sein Buch „Undine – Tagebuch eines Balletts.“ Er hat zuvor auf 74 Seiten kluger, brillanter Prosa die Entstehungsgeschichte, den Handlungsverlauf seines Werkes erzählt, Reflexionen über Fouqués Märchengestalt eingestreut, seine eigene Stellung überdacht und erklärt. Was sich beim Leser – unser Januarheft 1960 enthält ausführliche Partien des Buches – an Vorstellungen allgemeiner und detaillierter Art bildete, findet nun seine optische Ergänzung: Arthur Rank und Paul Czinner haben den Premierenabend des 24. Oktober 1958 in Covent Garden mit der Kamera festgehalten und daraus einen Film destilliert, der vor einigen Wochen auch in Deutschland anlief. Er wird, nebenbei bemerkt, Henze etwas eintragen, was das Publikum gemeinhin den Werken junger Komponisten nicht zubilligt: Popularität. Vor allem aber führt er dort

weiter, wo Henzes Tagebuch abbricht, oder wo der Autor sich auf die zwar liebevoll gezeichnete, aber doch nur allgemeine Beschreibung verwiesen sah.

Rund anderthalb Jahre später kann der Zuschauer sich auf der Leinwand zu Gast in Covent Garden fühlen, die Choreographie Frederick Ashtons studieren, Margot Fonteyn, das „zarte zerbrechliche Instrument, die Stradivarius des Meisters“ bewundern, sich an den delikat-geschmäcklerischen Farbkonstellationen der Bühnenbildnerin Lila de Nobili freuen. Mag auch der Kinolautsprecher den vielfältig schillernden Klangaspekten der Partitur, ihrem virtuos eklektizistischen Pendeln zwischen italienischer und deutscher Romantik, zwischen barocker Aria, melodischem Schmelz, Strawinsky-Klarheit, Zwölfton-Derivaten und chromatisch ausdifferenzierter Harmonik mancherlei schuldig bleiben – eines steht fest: die Londoner Aufführung der „Undine“ ist ein Meisterstück von „teamwork“. Die ideale Abstimmung der Partner wird deutlich im nahtlosen gegenseitigen Ein-



Hans Werner Henzes Ballett „Undine“ als Farbfilm

schliff von Musik und Choreographie, beweist sich am Zusammenhang von Szenenkolorit und Instrumentierung. Man könnte gelegentlich sagen, daß Henze in Tönen malt (Schiffahrt des 2. Aktes) wie Lila de Nobili Farben instrumentiert (das Blau eines Leuchters vor dem braun-goldenen Zusammenklang im Szenenbild des 3. Aktes). Das weist auf das Element der Virtuosität hin, das für Ballett und Film gleich charakteristisch ist. Der Wechsel fotografischer Einstellungen geschieht zumeist in genauer Übereinstimmung mit dem musikalischen und handlungsmäßigen Verlauf; er erreicht seinen Höhepunkt im Finale des 2. Akts, wo gleich dem Meer das Bild selbst ins Kochen zu geraten scheint und im blitzhaften Wechsel von Links, Rechts, Nahaufnahme und Totale die Schrecknisse einer romantischen Schiffskatastrophe realistisch und märchen-distanziert zugleich auf den Beschauer einstürzen. Kein Zweifel: hier übersteigt der Film das Bühnenerlebnis, weil er jederzeit die Distanz zu durchbrechen vermag, Stoff und Handlung im wörtlichsten Sinn „nahebringt“. Könnte man je von seinem Theaterplatz aus der durchgeistigten Virtuosität Margot Fonteyns im Schattentanz des 1. Aktes so umfassend gewahr werden wie hier, wo der Standortwechsel dem Zuschauer die Betrachtung aus mehrfachen Perspektiven möglich macht?

Im 1. Akt finden sich auch die faszinierendsten Beispiele für den von Henze im „Tagebuch“ beschriebenen Effekt der „Zweigleisigkeit“: des Bewegungskontrastes von Tanz und Musik, der nicht als aufgesetzter Gegensatz gedacht ist oder wirkt, sondern sich als Mittel psychologischer Vertiefung zu erkennen gibt. So entscheidend dabei die Intentionen Ashtons auch sein mögen — diese Vertiefung ist in ihrem innersten Kern das Werk Margot Fonteyns, deren wunderbare technische Brillanz von einer nicht minder bewundernswerten Fähigkeit der Identifikation mit dem Zauberwesen Undine überhöht wird. Diese Identifikation verleiht jedem Schritt und jeder Geste einen über die momentane Schönheit und Bravour hinauswirkenden Sinn, und die allmähliche Wandlung ihres allgemeinen Bewegungscharakters vom fischleibig zappelnden Wassergeschöpf zum leidenden Menschenwesen ist ihr deutlichster, wenn auch äußerlichster Spiegel. Im Grunde zielen Ashton, Henze, die Fonteyn, Michael Somes (Palemon), Alexander Grant (Tirrenio) und das Präzisionsinstrument des Ballettcorps auf Suggestion. Sie mag sich bisweilen mit dem reinen Oberflächendekor begnügen (Divertissement im 3. Akt), führt aber ebenso zu Bildern von unvergeßlicher Prägung und Eindrucksstärke (das Wiegen von Schiff und Besatzung im 2. Akt) und komprimiert sich zur Verzauberung (Schattentanz und Pas de deux im 1. Akt). Es ist selbstverständlich, daß bei der auf handlungsmäßige Vielfalt abgestellten Konzeption die Choreographie alle tänzerischen Gestaltungsmittel einbezieht — von der „klassischen“ Technik über die Pantomime und das Bewegungsballett bis zur vorsichtigen Annäherung an die Groteske. Dem entspricht auch die Vielgesichtigkeit der Partitur, die übrigens im Film um etwa ein Viertel gekürzt wurde und dadurch für den Kenner etliches an Organik verliert.

Wie aber steht es mit der von Henze berufenen „balance à trois“ zwischen einem heutigen Bewußtsein, unserem spezifischen Ausdruckswillen und jener fernen Landschaft“ (dem frühen 19. Jahrhundert)?



Margot Fonteyn „(Undine)“
Michael Somes (Palemon)
im „Undine“-Film

Trotz der häufigen „Hommages à Strawinsky“ gibt es beim Hören kaum einen Zweifel — und das Ohr wird von den bildnerischen Visionen Lila de Nobilis unterstützt, am stärksten bei den ganz romantischen Farb-

kombinationen zu Beginn und dem schaurig-schönen Katastrophentableau am Ende des 2. Akts: Delacroix, Feuerbach, Makart — die Waagschale neigt sich zum 19. Jahrhundert hin. Beschwörung, aus liebevoller Distanz, die sich sogar momentweise mit dem Allzu-schönen, Allzustüßen, ja dem Kitsch (Eremitenszene) einläßt, der Vergangenheit das „Verweile doch!“ zu-ruft. Und dennoch lebt Verfremdung in dem Werk. Ob es die unleugbare Verzauberung aus seiner Janus-köpfigkeit zieht?

Wie sehr der „Undine“-Film die Atmosphäre des Ballettabends zu wahren vermag, zeigt der Vergleich mit einem russischen Streifen, der seit Beginn dieses Jahres ebenfalls in der Bundesrepublik Deutschland zu sehen ist: „Romeo und Julia“ mit der Musik von Serge Prokofieff. Schon der Vorspann läßt keinen Zweifel darüber, daß man es hier nicht mit einem „Ballettfilm“, sondern mit einem „Filmballett“ zu tun hat. Dem Dokument, durch optische Belebung gesteigert (Undine), steht die Freiheit einer rein filmischen Konzeption gegenüber — mit Ausstattungsprunk und riesenhafter Komparserie. Arthur Rank und Paul Czinner gewinnen die filmischen Elemente einzig aus dem Wechsel der Kameras und Einstellungen — wobei im übrigen die Tatsache der Bühne keineswegs aus-gewischt wird; die russischen Filmleute machen aus dem Stoff ein Filmarrangement. So zeigt sich auf der einen Seite — Undine — die tänzerisch stilisierte Hand-lung, auf der anderen Seite die Konzeption des Spiel-films, die den Tanz als folkloristische Explosion, aristo-kratisches Zeremoniell und expressive Verdichtung im Monolog und Dialog der Hauptpersonen verwendet, ihn aber in das realistische Tableau des veronesischen Sip-penstreites bettet. Daher behält man den russischen Film gewissermaßen auf zwei Ebenen im Gedächtnis. Die Ebene des pantomimischen Schauspiels läßt die Mu-

sik als Background grandioser Massenszenen und Fest-lichkeiten von hinreißendem Brio und größter deko-rativer Üppigkeit fungieren. Die Ballettebene hin-gegen führt in die inneren Bezirke des Dramas, in denen Galina Ulanowa als „Assolutissima“ mit einer adeligen Eleganz, blitzhaften Beweglichkeit und tech-nischen Perfektion ohnegleichen triumphiert. Hier schafft die Reduktion auf den reinen Tanz einen voll-kommenen Spiegel seelischer Emotionen und läßt das eigentliche Drama wider alle realistischen Einrahmun-gen in der Abstraktion kulminieren. Quasi als Schar-nier zwischen diesen beiden Polen weitgetriebener Realistik und klassischer Tanztradition wirkt die ungeheuer eruptive, in ihrer Bilderfülle überquellende Karnevalsszene, die den Mord an Mercutio aus sich gebiert. So hinreißend das alles gestellt, geführt und fotografiert würde — oft genug, namentlich in den handlungsmäßig stark bewegten Massenszenen, gerät das Bild ins Fabulieren, saugt Pantomime und Musik zugunsten reiner Schilderung auf. Das Ergebnis ist hier Ausweitung, wo bei „Undine“ Konzentration stand.

So zeigt die filmische Version zweier zeitgenös-sischer Ballette, obgleich die Ausgangsbasis der repräsentativen Entfaltung ihnen gemeinsam ist, be-merkenswerte Antithesen — auch in der Stellung zum musikalischen Vorwurf. Wohl führt der russische Regisseur Shdanow die Protagonisten der Handlung oft in geradezu manieristischer Analogie zum musi-kalischen Verlauf; die ausladende Faktur des Gan-zen nimmt die Partitur Prokofieffs häufig aber auch zum bloßen Anlaß der szenischen Verschwendung. Bei „Undine“ indessen bleibt die musikalische Essenz dominierend. Verpflichtung hier — Anregung dort.

Rudolf Neuhaus

Ballett und Oper in Kiel

Aus der Fülle zeitgenössischer Ballettkompositionen wählte die Choreographin der Kieler Städtischen Bühnen, Elisabeth Elster, für ihren ersten Abend dieser Saison drei Werke, in denen sie die gegenwärtig üblichen Stile des klassischen Balletts, des Ausdrucks-tanzes und deren Synthesen vorführen konnte. Der erfolgreiche Amerikaner Samuel Barber hat auf An-raten eines Freundes sein 1952 für Klavier geschrie-benes Divertissement älterer Tänze (Walzer — Schot-tisch — Pas de deux — Twostep — Hesitation — Tango und Galopp) instrumentiert. Unter dem Titel „Sou-venirs“ (an die Epoche der ersten Tangos um 1914 erinnernd) wurde das gut klingende Werk in New York eines der erfolgreichsten Stücke am Broadway. Elisa-beth Elster hatte sich zu dieser Unterhaltungsmusik eine lustige Tanzhandlung ausgedacht: Zwei alt-gewordene Ehepaare erinnern sich vergangener Jahre, deren Bilder noch einmal an ihnen vorüberziehen. Dazu läßt Rolf Christiansen die Dekorationen im Postkartenkitsch-Stil der Jahrhundertwende wechseln.

In leicht parodierter klassischer Tanzweise werden jene Zeiten lebendig.

Auf dieses vergnügliche Geschehen folgte die vom Stuttgarter Ballettmeister Robert Mayer erdachte Tanz-handlung „Notturmo Montmartre“. Zu ihren vier Bil-dern hat Hermann Reutter eine zwölf Nummern um-fassende anspruchsvolle, expressionistisch-getönte und gut instrumentierte Musik geschrieben. Der „Fremde“, der allen, die sich ihm nahen und begegnen, Unheil bringt, wurde überzeugend und einfallsreich von Hans Birkenstock getanzt. Das liebende junge Mädchen, das ihn wandeln möchte, aber an ihm zerbricht, war Anne-marie Grünke. Als ihre Gegenspielerin gestaltete Luitgard Singer eine Dirne mit großem Können. Die Projektionsbilder Rolf Christiansens unterstrichen das Kalt=Düster=Tröstlose des imaginären Handlungs-ablaufs.

Auf Richard Mohaupt wurde man aufmerksam, als das Deutsche Opernhaus in Berlin 1936 das Ballett „Die Gaunerstreiche der Courache“ (nach Grimms-

hausens „Simplicius“) uraufführte. Inzwischen ist die einfallreich-lebendige, rhythmisch-erregende, grotesk-aufreizende und harmonisch-aufgelockerte Musik, die eine abwechslungsreiche Tanzhandlung ermöglicht, mit großem Erfolg über viele Bühnen gegangen. Die Vitalität dieses Werkes mußte die musikalische, humorige Kieler Ballettmeisterin besonders anregen. Inmitten der farbenfrohen Bilderbogendekoration Christiansens bereitete ein toller, parodistisch-ausgespielter Wirbel dem Publikum viel Spaß, was auch an dem langen, herzlichen Beifall festzustellen war. Anneliese Grünke konnte sich als das tolle Mädchen Courache nach Herzenslust austanzen ebenso wie Heinz Mansfeld als Springinsfeld. Hier und in den anderen Werken zeigte die kleine, ausgezeichnet gebildete und geführte Tanzgruppe ihre Leistungsfähigkeit. Das Städtische Orchester spielte unter der umsichtigen Leitung von Karl Heinz Strasser.

Die erste und bisher einzige, 1952 entstandene japanische Oper „Der silberne Reiher“ von Ikuma Dan zeigte in einer deutschen Erstaufführung, wie geschickt und gekonnt man dort nicht nur in der Industrie europäische Erzeugnisse nachbilden kann. Eine japanische Sage mit Lohengrin-Tendenz („Nie sollst du mich befragen“) gab Junji Kinoshita den Stoff für die Legende, die von einem Reiher berichtet, der menschliche Gestalt angenommen hat und aus seinen Federn zarteste Gewebe wirken kann. Wer die Musik der Nô-Spiele, des Kabuki und der Gagaku mit den Klängen von Koto, Shamisen, Bambusflöten, Gongs usw.

kennt, kann ermessen, wie in diesem hier und da japanische Motive verarbeitenden, aber auch durch Puccini angeregten, mit großem Orchester öfter in Wagnerpathos ausbrechenden Werk eine Jahrhunderte währende Tradition verlassen wurde, und was für ein tiefeinschneidender Einbruch mit dieser Oper in die nationale Kultur Japans geschah. Mit ihr vollzieht sich nunmehr auch auf musikdramatischem Gebiet die seit einigen Jahrzehnten spürbare Assimilation europäischer Einflüsse. Der Brückenschlag zwischen dem Westen und Fernen Osten darf dabei nicht verkannt werden: Die in Europa um die Jahrhundertwende einsetzenden Tendenzen, Künste und Kunstgewerbe mit chinesischen und japanischen Elementen zu durchsetzen, gehen nun den umgekehrten Weg: sie überspülen den Konservatismus des Ostens.

Der Intendanz der Kieler Städtischen Bühnen muß dafür gedankt werden, daß sie die Kenntnis mit diesem für die Europäisierung des Ostens interessanten Werk vermittelte, dem eine mustergültige Einstudierung durch den Dirigenten Hans Feldig ebenso wie eine ansprechende Raum- und Kostümgestaltung durch Philipp Blessing und eine lebendige Inszenierung von Heinz Schirk zuteil geworden war. Die vier Rollen des Stückes wurden von Erica Heidrich (Tsu), Alfred Vökt (Yohio), Winfried Walk (Unzu) und Wolfgang Bischoff (Sodo) mit bestem Gelingen gesungen und dargestellt. Dem lebhaft agierenden Kinderchor aber sollte man etwas bessere Stimmbildung vermitteln.

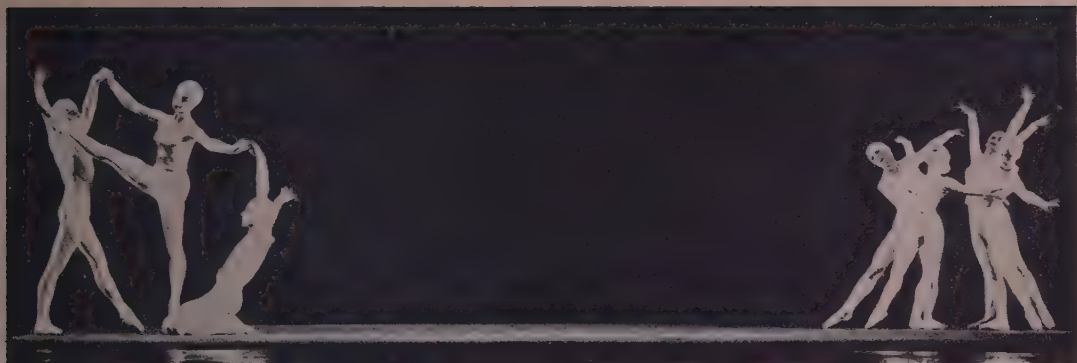
Edgar Rabsch

Henzes »Prinz von Homburg« in Frankfurt inszeniert

In seinen Überlegungen, warum er Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“ komponiert habe, hat Hans Werner Henze unter anderem gesagt, daß er sich hier stärker und unmißverständlicher als zuvor Konstruktion und Gestalt der „Oper an sich“ zu eigen machen konnte. „Text und Bilder gaben Anlaß genug, die sich aus ihnen ergebenden, ja anbietenden Opernhaflichkeiten aufzugreifen“. Die Frankfurter Aufführung — die zweite Einstudierung des Werkes nach der Hamburger Uraufführung — hielt sich in der Inszenierung von Hans Hartleb deutlich und vielleicht doch allzu wörtlich an dieses Rezept. Denn „Opernhaflichkeit“ ist ja nur ein Aspekt, und zwar der äußerliche des neuen Werkes. Die innere Spannung, das, was Henze sehr klarsichtig als die Ambivalenz des Dramas bezeichnet hat, war es als „Zusammenwirken von Seidigem und Stählernem“ umschreibt, kam in dieser allzusehr am Klischee des Opernhaften orientierten Aufführung gar nicht zum Austrag. Sie mußte daher gegenüber den inneren Aspekten des Werkes glatt und platt bleiben, vor allem in der lediglich arrangierenden, Opernfiguren postierenden Personenführung. Es war charakteristisch für diese Regie, wie ein zu intelligenter Akzentuierung und schauspielerischer Charakterisie-

rung fähiger Sängerdarsteller (Helmut Melchert als Kurfürst) ins Ziel- und Ratlose geriet, weil seine Möglichkeiten nicht gesehen, nicht ausgewertet, nicht eingeordnet, von der Regie einfach fallengelassen wurden. Erst recht blieben die anderen Figuren (Maria Koubas Natalie, Rosl Zapfs Kurfürstin, Ernst Gutsteins Dörfling, Manfred Jungwirths Kottwitz und David Thows Hohenzollern) als dramatische Figuren blaß und unausgesprochen; sie ordneten sich, wie die Damen und Offiziere, zu opernhaften Gruppierungen und Figuren, die durch die geschmackvollen Kostüme der Bühnenbildnerin Ita Maximowna optisch eindrucksvolle Wirkungen erreichten. Daß Hans Wilbrink als Prinz von Homburg lebhaft beeindruckte, ist seiner für die Titelrolle idealen Erscheinung und für diese Partie prädestinierten Stimme zuzuschreiben. Die musikalische Leitung von Wolfgang Rennert erreichte bei mittlerer orchestraler Klangqualität eine kammermusikalische Transparenz des Musizierens, eine sinnvolle Ausdeutung der Partitur, die freilich ihr Ziel erst hätte erreichen können, wenn ihr auf der Bühne eine Transparenz des Dramas entsprochen hätte.

Wolfgang Steinecke



Ballett „Wandlungen“ mit Musik von Arnold Schönberg

Neue Musik getanzt

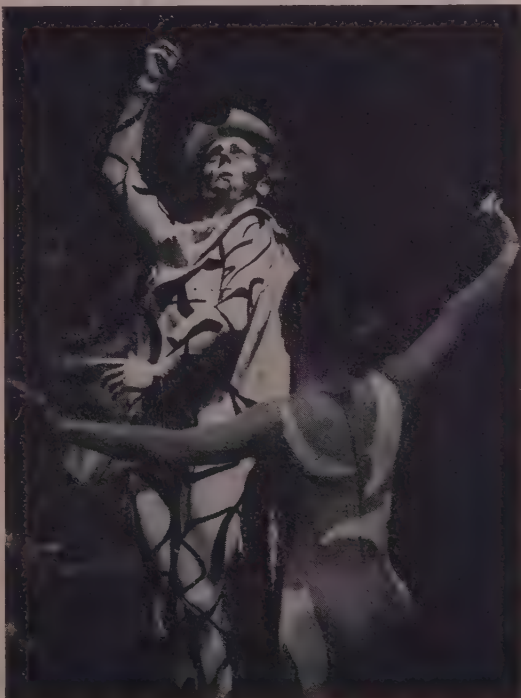
Wenn man Worten glauben kann, so naht im zart aufknospenden Tanztheater Deutschlands der Kölner Ballettfrühling mit Brausen. Tanz als darstellende Kraft, gleichberechtigt neben Oper und Schauspiel, als „dritte Säule des Theaters“, dazu der Startschuß für das Bühnentanz-Institut an der Kölner Musikhochschule und für die nach Köln verlegte Internationale Tanzakademie — das ist ein universales, alle Kräfte zusammenfassendes Programm, wie es bislang im Bereich der deutschen Tanzkunst noch nicht verkündet worden ist, das Programm von Oscar Fritz Schuh, der aus einem ballettarmen Land ein Land des Ballettmonopols zu machen gedenkt. Mit der Errichtung der dritten Theatersäule wird es noch gute Weile haben. Mit zwei Tanzabenden in der Spielzeit — das ist der landesübliche Durchschnitt — bleibt es vorerst ein winziges Säulchen im mächtigen Musentempel des Gesamtkunstwerks. Daß als Wichtigstes von Schuh die pädagogische Arbeit in den Vordergrund gerückt wird, gibt dem neuerwachten Balletteifer die solide Grundlage.

Im neuen Ballettabend der Kölner Oper zeigt der Choreograph, „Tanzdichter“ und Ballettdirektor Aurel von Milloss vier eigene Arbeiten. Auf das Akademisch-Klassische hatte er diesmal verzichtet. Er begann sogleich mit der Uraufführung des Balletts „13 Stühle“ nach Strawinskys Klavierkonzert (Solist: Ludwig Hoffmann). Was ihm in dieser „choreographischen Unterhaltung“ überzeugend gelingt, ist, musikalisch gesprochen, der Gruppenkontrapunkt, die adäquate Umsetzung der Musik in die Gruppenbewegung auf der Bühne.

Mag die Musik Petrassis zu dem „Bildnis des Don Quichotte“ nicht entfernt die Eindringlichkeit und Prägnanz von Strawinsky erreichen, so hat sie den Vorzug der originalen Ballettmusik. Der Stoff legt die pantomimische Ausdeutung nahe, aber Milloss gibt weder stumme Oper noch sinfonisches Bilderbuch. Die deutlich hervortretende Handlung löst sich immer im

Tänzerischen auf und überhöht sich in dem vom italienischen Maler Afro entworfenen Bühnenbild zu einer Art Mysterienspiel.

Dann wieder ein „autonomes“ Ballett, eine Folge choreographischer Variationen mit dem Titel „Wand-



Ballett „Das Bildnis des Don Quichotte“ von Goffredo Petrassi

lungen“ nach den Orchestervariationen von Schönberg. In der „stimmig“ aufgeteilten Bewegung der sieben Tanzenden war es die größte Anstrengung des Abends, musikalisch, choreographisch, tänzerisch und auch physisch. Aus der gipsernen Starre des Anfangs gehen die weißen Figuren vor der dunkelglühenden Stimmungsdekoration von Winfried Gaul in auflodernde „romantische“ Bewegung über, mit viel monotonem und ermüdendem Händerudern. Daß das kühne Schönberg=Wagnis unausweichlich am Optischen scheitert, soll nicht die Dankbarkeit für diese choreographische Mutprobe mindern.

Schwach blieb das Schlußstück in seiner brodelnden Urwald-Undeutlichkeit: das Tanzdrama „L'homme et

son désir“ von Claudel-Milhaud aus der südamerikanischen Diplomatenzeit der beiden Autoren. Das Fazit: ein anspruchsvoller Abend, groß in der Konzeption, grundsätzlich auf dem Niveau, auf dem allein Tanz diskutiert werden kann, unterschiedlich im Gelingen. Der philosophierende Tanzpoet Milloss hält gute Nachbarschaft zu allem, was in Musik und Malerei modern ist. Aber er kommt von gewissen additiven Vorstellungen nicht los, wie sie heute insgesamt für die Kölner Oper charakteristisch sind. Namhafte Maler wie Afro, Gaul und Faßbender produzieren Charaktervolles an Dekoration. Aber es bleibt „hinzugestellt“; mit Bühnenbild hat es nichts zu tun. E.

Moderne Kurzopern in Krefeld

Drei Operneinakter im Krefelder Haus der Städtischen Bühnen Krefeld-Mönchengladbach: Blachers vielbewährte Kammeroper „Die Flut“, Humphrey Searles zum erstenmal in Westdeutschland erscheinendes „Tagebuch eines Irren“ und Kurt Weills amüsanter Sketch „Der Zar läßt sich photographieren“ — das war insgesamt ein ungewöhnlich eindrucksvoller Opernabend, fast eine künstlerische Demonstration der „Provinz“, die zuweilen den Opernmetropolen einiges voraushat. Beklemmender Höhepunkt des Abends war das nach einer Novelle von Gogol aphoristisch skizzierte Tagebuch von Searle, dem namhaftesten der englischen Dodekaphonisten, der das musikalische Seelenprotokoll des geschundenen kleinen Beamten mit magischer Klangphantasie und gespanntem Ausdruck aufgezeichnet hat.

Daß der vom Irrwahn der Liebe befallene Kanzleisklave im schizophrenen Zustand die Hunde sprechen hört, steht zwar bei Gogol, ist aber faszinierend bei Kafka, in den „Forschungen eines Hundes“, nachzulesen. Eine unheimliche, unterbewußt traumhafte Welt auch auf der von Dominik Hartmann eingerichteten Bühne, auf der die bedrohlichen Vorstellungsfetzen des Irren mit visionärer Bildhaftigkeit erschienen. Der Tenor Kassel gab eine suggestive klinische Studie. Die feinhörige Durchmodellierung des Klangs war dem Dirigenten Romanus Hubertus zu danken. Das andere „Ereignis“ des Abends war das Regiedebüt des Düsseldorfer Chefdramaturgen Reinhold Schubert. Ob die anstrengende Regiekunst, wenn sie zum erstenmal geübt wird, als künstlerisches Gesellenstück der Spielordnung zu bewerten ist, dafür gibt es keine öffentlichen Maßstäbe. Hier jedenfalls machte einer gleich sein Meisterstück, eindeutig erkennbar am Lautlosen, am Unmerklichen bemerkenswerter Personal- und Szenenführung. Ein seltenes Vergnügen jedenfalls, einmal keinen Tenor, sondern einen Opernregisseur zu entdecken. E.



Großer Erfolg in Karlsruhe:

„Die sieben Todsünden“, Ballett von Kurt Weill

Orchesterabende unter jungen Dirigenten in Berlin

Allmählich bekommt Berlin wieder ein Publikum für Musik von heute. Junge Menschen, Studenten und Oberschüler, vielfach dieselben Gesichter, denen man in der Klee-Ausstellung oder den Leseabenden moderner Dichter begegnet. Ein kritisches und skeptisches, aber auch zum Enthusiasmus geneigtes Publikum, das mit unverbildeten Instinkten auf Unvertrautes reagiert.

Im großen Sendesaal der Masurenallee stellte der Sender Freies Berlin zwei führende italienische Musiker vor. Bruno Maderna dirigierte ein Programm lebender italienischer Komponisten, von denen Luigi Dallapiccola als Pianist mitwirkte. Mario Peragallo, 1910 in Rom geboren, steht mit seinen acht Orchesterstudien, die er „Forme sovrapposte“ nennt, zwischen konstruierender Variation und Ausdrucksmusik. Seine klanggebundene Sprache neigt zum Atmosphärischen, Stimmungshaften; hier ist sie formal gedrosselt und überzeugt nur auf wenigen dramatischen Strecken. Bei starker Abhängigkeit von Schönbergs früher Klangfarbenmelodik überrascht der 29jährige Mailänder Niccolò Castiglioni durch den lyrischen Impuls und die genau erfüllten Maße seiner winzigen vier Impromptus. Er manipuliert die rhythmischen und melodischen Motivreihen mit wachträumender Sicherheit; man spürt jenseits der rechnerischen Ordnung einen Ausdruck, ein gezügeltes Temperament.

Petrassi, der wie Dallapiccola 1904 geboren und im Gegensatz zu diesem Angehöriger der Römischen Schule ist, bleibt dem konzertanten, motivischen Geist verpflichtet, auch wo er mit Reihen experimentiert. Wie die seines Vorbildes Alfredo Casella trägt seine Musik oft das Stigma der ornamentierten Leere; so auch in dem „Invenzione concertata“ genannten 6. Konzert für Blechbläser, Streichorchester und Schlagzeug.

Nach der Pause war es Dallapiccola, der die stärksten Eindrücke des Abends vermittelte. Aus der Fülle seiner Klavierliederzyklen hatte er die altfranzösischen „Renevals“ und vier Gedichte von Antonio Machado ausgewählt. Dallapiccola hat in seiner Vokalmusik als hochgebildeter Humanist fast die ganze Romania bereist. Formkünstler von raffinierter Kultur, ist er doch ein kämpferischer Geist, der die Leiden der Welt miterlebt. Sein inständiger und magisch incantativer Vokalsatz hebt gleichsam den Belcanto in die Region des Sittlichen. Es ist eine mitunter beethovensche Intensität in diesem Gesang, dessen Texte die Vision großer Geschichte und letzter Dinge beschwören. In der religiösen Versenkung der Machado-Verse erreicht Dallapiccolas Musik die Gültigkeit des So-und-nicht-Anders. Die Kunst, mit der Magda Laszlo die schweren Melismen und leidenschaftlichen Eruptionen stimmlich bewältigt, ist so bewundernswert wie Dallapiccolas farbenreiches, technisch überlegenes Klavierspiel.

Problematischer wirkt die Heine-Kantate „An Mathilde“. Hier ist die Prosodie manchmal durch Latinismen gefährdet. Die erschütternde, aber auch naive Abschiedslyrik des todgeweihten Dichters spiegelt sich skurril und nicht ganz gleichwertig in der pathetischen Sprache eines Orchesters, dem auch der dra-

matische Sopran der Laszlo Mühe hat, sich überzuordnen.

Den Abschluß machten die vielgespielten Orchestervariationen. Maderna, und das war eine der Überraschungen für Berlin, ist ein technisch wie musikalisch völlig souveräner Kapellmeister. Mit romanischer Intensität, in großer, doch immer gebändigter Gestensprache, überträgt er auf das Orchester eine genaue Konzeption der Musik, jedes Stück aus dem Kern seines technischen und geistigen Wesens entwickelnd. Der Erfolg war vor allem für Dallapiccola und die Laszlo, aber auch für Maderna sehr herzlich.

Zweite Überraschung: Pierre Boulez als Dirigent eines philharmonischen Konzerts in der Reihe „Musik des 20. Jahrhunderts“. Seine Entwicklung, seit er 1957 hier in der Charlottenburger Schloßgalerie seinen „Marteau sans Maître“ leitete, ist erstaunlich. Er steht am Pult mit der Gelassenheit eines Musikers, dem es um Klarstellung geht. Keine Pose, keine überflüssige Bewegung, keine Übertreibung, trotz Verzichts auf den Taktstock. Sein Mallarmé-Porträt „pli selon pli“ macht mit drei ausgewählten Sätzen den Anfang. Zu den Improvisationen I und II tritt als Finale die Fürstenberggrabschrift für den prinzipiellen Donaueschinger Mäzen. Zart und diskret gesetzte Töne einer farbigen Traummusik heben an, Gong, Celestaton, Harfenakkord. Eva Maria Rogners meisterhaft geführte und tönsschöne hohe Stimme singt das zierselige Oszillogramm. Im Assoziationspiegel einer konsonanzenfreien Tonsprache fängt sich die schönheitstrunkene Fin-de-siècle-Stimmung der Verse. Rätselhaft, in ihrer strengen Konstruktion den Sinnen unzugänglich, bisweilen allzu süß, überwiegt im „Tombeau“ die instrumentale Palette etwas über Gebühr den Gesangsteil. Das Ergebnis so rigoros gebundener Musik scheint nicht weniger frei und improvisatorisch als in den völlig traumlogischen sechs Stücken Opus 6 von Anton Webern, die ihr folgten.

Als Abschluß Debussys „Iberia“, nostalgischer Hymnus auf Spanien, voller musikalischer Trouvaillen hinter gefälliger Oberfläche. Bläserbetonter Klang, Durchführung und Variation rhythmischer Motive, ungemein freie Akkordverwendung geben der Musik ihren Rang. Boulez zwingt mit federnd-elastischer Hand dem Orchester sein Gefühl für diesen Stil auf. Er gewinnt von daher, und namentlich im Zusammenwirken mit den Philharmonikern, den Sinn für Weberns (durchaus von Schönberg übernommenes) Espressivo.

Das ist bei ihm etwas ganz Neues; es fehlte seinen Pariser Abenden im Théâtre Marigny wie seinem sommerlichen Salzburger Konzert. Mit diesem Webern, diesem Debussy ist Boulez zu einem Dirigenten erster Kategorie geworden, dessen Interpretenleistung die des Komponisten an Weite des musikalischen Horizonts übertrifft. Er brachte es fertig, stürmischen Beifall mit einem recht unpopulären Programm zu wecken. Boulez wird demnächst in Brüssel Bergs „Wozzeck“ einstudieren und leiten; wie wäre es, wenn man den glänzenden Debussykenner „Pelléas und Melisande“ dirigieren ließe?

H. H. Stuckenschmidt

Programme mit moderner Musik nehmen in München zu

In dem von Fritz Büchtger geleiteten „Studio für Neue Musik“ sind erfreulich viel junge Leute anzutreffen. Sie finden hier das, was sie offenbar suchen, nämlich jene notwendigen ausführlichen Informationen über alle Haupt- und Nebeneignisse im weiten Feld zeitgenössischen Schaffens, die ihnen erst zu einer Übersicht und Urteilsbildung verhelfen können. Die fast allwöchentlich stattfindenden Konzerte bilden daher eine fruchtbare Ergänzung zu den repräsentativen, aber zahlenmäßig begrenzten Veranstaltungen der „Musica viva“.

Fritz Büchtger hat für die neue Saison eine besonders interessante und vielseitige Programmfolge plaktiert und an den bisherigen Abenden bereits erfolgreich realisieren können. Auch er befolgt das einzig mögliche Prinzip, moderne Musik nur in ausgefeilten Wiedergaben durch hervorragende Interpreten zur Diskussion zu stellen. Die Spannweite des großen Zyklus reicht von den Klassikern der Moderne bis zur Elektronischen Musik. Neben Abenden, die führenden Meistern vorbehalten sind, stehen Konzerte, die wichtige Zeitsituationen aufschlußreich anvisieren. In beiden Fällen aber entscheidet nicht die bedeutsame schöpferische Ausnahmeleistung, sondern der Querschnitt durch die Vielfalt der Produktion.

So konnte man jüngst als wichtige Information die Uraufführung der konzertanten Fassung einer Kurzoper hören, die von dem heute etwa 45jährigen Amerikaner Hugo Weisgall stammt. „The Purgatory“ heißt der Einakter nach einem sich in psycho-kriminelle Abgründe verbohrenden Vorwurf des irischen Dichters Yeats. Was in dieser Oper für Tenor, Baß und Orchester an seelischer Zerrissenheit und Freudlosigkeit musikalischen Ausdruck gewinnen soll, verliert sich in wilden, grob angesetzten Klang-Ekstasen: ohne jede Differenzierung. Vergeblich waren alle Bemühungen der beiden Protagonisten Desmond Clayton (Tenor) und Franz Reuter-Wolf (Baß); auch sie konnten dem formlosen Werk nicht zur Resonanz verhelfen. Bewundernswert war die Leistung des Gastdirigenten Frederick Prausnitz, bekannt als Leiter des New Yorker Juilliard-Orchesters, der mit einem ad hoc zusammengestellten Kammerorchester prachtvoll musizierte. Benjamin Britten romantisch süßer Serenade für Tenor, Horn und Streicher wurde er ebenso gerecht wie der herben Linienführung des „Magnifikats“ von Fritz Büchtger. Glanzpunkt des Abends war Luigi Dallapiccolas „Concerto per la Notte di Natale dell'anno 1956“ für Sopran und Kammerorchester. Prausnitz ließ das nächtlich Visionäre in all seinen Farbspektren erregend aufschillern, meisterhaft assistiert von Annelies Kupper in den aufwühlenden Einblendungen ihres solistischen Parts.

Zwei Abende gaben Einblick hinter den Eisernen Vorhang. Fred K. Prieberg plauderte zwanglos über seine Eindrücke bei einem Besuch in Polen. Leider konnte ein aus dem Jahre 1955 stammendes Werk des seit Donaueschingen bekannten Krzysztof Penderecki nicht aufgeführt werden, da die Noten nicht rechtzeitig eingetroffen waren. Von seinem Lehrer, dem 1957 verstorbenen Arthur Malawski, hörte man das zweite Streichquartett, geschrieben 1943. In den zahlreichen

Einschüben solistischer Violinpartien verrät der Komponist seinen Hauptberuf als Geiger. Starke Vibrato-Effekte und wellenförmig laufende Ostinati unterstreichen den Grundcharakter des Wehmütigen. Als geistreiche Komponistin lernte man Giarina Bacewicz kennen: in einem witzig sprühenden Bläserquintett aus dem Jahre 1933. Man kann es verstehen, daß die auf den Spuren Saties wandelnde und bei Nadja Boulanger ausgebildete Komponistin in ihrer Heimat als „grande dame“ der polnischen Musik verehrt wird. Wie sich das Versteckspiel „formalistischer“ Techniken ausnimmt, bevor Ende 1956 die serielle Musik in Polen adaptiert werden konnte, zeigte die „Kurpische Suite“ (1955) von Szalonek. Betont harmlos benutzt der kluge Komponist folkloristische Elemente als Deckmantel für seine modernistische Haltung. Die Karlsruher Altistin Renate Gutmann sang und gestaltete ihren Part ausgeglichen, virtuos begleitet von dem Pianisten Leonard Hokanson und einem Ensemble von Bläsern und Streichern, gebildet aus Mitgliedern des Münchner Bläserquintetts und des Sonnleitner-Quartetts.

In krassm Gegensatz zu diesem Auftakt stand das folgende Konzert mit Werken ostdeutscher Komponisten. Deprimierend waren die Eindrücke nach dieser Demonstration neuer Kammermusik, die — dem Vernehmen nach — im östlichen Bereich als repräsentativ angesehen wird. Rosaröter Optimismus, eingekleidet in böhmische Melodien- und Rhythmen-Seligkeit — das ist alles, was Paul Dessau in seinem Quartettino 1955 auszusagen weiß. Erschreckend leer ebenso ein Streichtrio des 1924 geborenen Kurt Unger: einige trübe Dissonanzen sind das Höchstmaß, was der Moderne konzidiert wird. Kindlich naiv im Ringelreihenton spult Rudolf Wagner-Régeny die drei Sätze seines Streichquartetts 1948 ab. Das gut abgestimmte Roth-Quartett aus Dresden konnte sich erst richtig bei der temperamentvollen Wiedergabe des Streichquartetts 1957 von Siegfried Kurz (Jahrgang 1930) entfalten. Wenn auch hier die Faktur völlig von Béla Bartók abhängig ist, so dokumentiert sich doch eine beachtliche Begabung, der nur die auffrischenden Anregungen fehlen, um zum Durchbruch eigener Aussage zu gelangen. Ein betrübliches Fazit.

Erwähnt sei noch ein gut besuchter Schönberg-Abend. Der junge Wuppertaler Pianist Karl Otto Plum spielte das gesamte Klavierwerk von Arnold Schönberg stilistisch mustergültig. Die als Interpretin moderner Musik bewährte Mezzosopranistin Carla Henius gestaltete den Liederzyklus „Das Buch der hängenden Gärten“ mit souveräner geistiger Konzentration.

Gemeinsam mit dem Münchener Jugendkulturwerk und der Jeunesses Musicales wurde im Großen Physikhörsaal der Technischen Hochschule ein Konzert mit elektronischer Musik veranstaltet. Vier weitere sollen folgen. Die Neugierde der in Massen erscheinenden Studenten befriedigte Gottfried Michael König zweifellos mit seinem alle technischen Praktiken ausgiebig behandelnden Vortrag. Der andere Teil des Publikums, der mehr auf eine Erklärung der geistigen Hintergründe gehofft hatte — oder wenigstens auf

einen solchen Versuch — kam allerdings dabei zu kurz. Ein unerfahrener Hörerkreis läßt sich nur schwer gewinnen, wenn technische Prinzipien einseitig hervorgehoben werden: Statt Bereitschaft zum Verständnis wird eher Mißtrauen ausgelöst. So beschränkte sich die Reaktion des Publikums auf das übliche Assoziieren von Alltagsgeräuschen. Durch einen technischen Versager konnten die musikalischen Kostproben zudem nur einkanalig vorgeführt werden,

also nicht in ihrem vollständigen räumlichen Klangbild. Demonstriert wurden Werke von Bruno Maderna, Herbert Brün, Gottfried Michael König, Franco Evangelisti, Luciano Berio und György Ligeti, der übrigens in einem sehr durchdachten Aufsatz des Programmheftes gegen die Nivellierung durch epigonale Vertreter der seriellen Musik zu Felde zog.

Helmut Lohmüller

Hamburg: Altes im »neuen werk«

Zum zweiten Male innerhalb kurzer Zeit ist Widerspruch gegen die ins Musikgespräch eingeführte Lehre vom Widerspruch laut geworden. Herbert Eimert hatte unlängst im „neuen werk“ des Norddeutschen Rundfunks gegen den „philosophischen Musik-Feuilletonismus“ und gegen die dialektisch gestützte Definition der Musik als der gestalteten Zeit protestiert. Jetzt wandte sich vor diesem Hamburger Forum der Basler Ordinarius für Musikwissenschaft, Leo Schrade, polemisch an dieselbe Adresse, die, wie er sagte, das fragwürdige Schlagwort vom „Neoklassizismus“ eifrigst pseudo-hegelianisch zu polieren versuche, mit dem Ergebnis, „daß die Unsinnigkeit brillanter noch in Erscheinung tritt“. Zur Frage des Geschichtlichen in der Gegenwart ließ Prof. Schrade an Offenherzigkeit nichts zu wünschen übrig. Hindemiths Musik, die zur „ideellen Rekonstruktion eines Geschichtsbildes“ dienen solle, griff er an als den „sentimentalen Versuch, den alten Geist der Zunft dem musikalischen Handwerk zurückzugeben — als ob das möglich wäre“. Als erster habe Schönberg im Verhältnis zur Geschichte alle kompositorischen Mittel dem Prozeß vollständiger Abstraktion unterworfen bis zu ihrer völligen Entkörperung oder Vergeistigung — was zugleich eine Lösung von der Geschichte bedeute. Strawinsky dagegen — und in dieser Anerkennung eines äußersten Gegensatzes zwischen beiden trifft sich Schrade wenigstens am Rande mit Adorno — Strawinsky also sehe jede musikalische Technik niemals abstrakt, sondern immer unlösbar mit dem im jeweils anderen Kunstwerk individuell geformten tonlichen Material verbunden. Das erkläre seine Wendung zu vereinzelt Vorbildern in der Musikgeschichte im erneuerten Sinne des Parodieverfahrens der Musiker des späten Mittelalters, der Renaissance und besonders des 16. Jahrhunderts.

„Parodien“ sind auch die nur scheinbar „abstrakten“ Spätwerke Strawinskys. Das Modell heißt: Weberns Komposition. Und eine „Parodie“ ist natürlich sein bisher letztes Werk, das „Monumentum pro Gesualdo di Venosa“. Das erste der vom Hamburger Philharmonischen Staatsorchester neu eingeführten Universitätskonzerte brachte ein Vierteljahr nach der venezianischen Weltpremiere die deutsche Erstaufführung. Don Carlo Gesualdo, einziger überführter Gattentöchter der Musikgeschichte und vorprellender

Chromatiker des späten Cinquecento, ist für Strawinsky einer jener „Fürsten der Musik“, denen er in seinem Lebenswerk wiederholt Denkmäler gesetzt hat. Seine Übertragung des Vokalstils dreier fünfstimmiger Madrigale auf ein chörig behandeltes Orchester ist mehr als bloß Instrumentation, vielmehr Änderung eines Aggregatzustandes ursprünglich vokaler Materie, als „Rekomposition“ mithin ein Musterfall Strawinskyscher „Parodie“, wobei der frühe Chromatismus Gesualdos stellenweise durch die Weberns-„Parodie“ des späten Strawinsky hindurchgeführt, also gleichsam doppelt „parodiert“ wird. Im einzelnen mag dies Feinkost für aurikulare Gourmets sein, doch auch das weniger scharf eingestellte Ohr kommt auf seine Kosten. Die drei brillantartig zugeschliffenen Zweiminutenstücke übertragen die inbrünstige Leuchtkraft der Ikonenmalerei ins Klangbild. Auch dies kann als „parodistisches“ Verfahren des russischen Meisters gelten.

Die erste deutsche Aufführung, gehandikapt durch die zundeldürre Akustik des neuen Auditorium maximum, mag nicht alle dem Werk eigentümlichen Farbwerte entbunden haben. Antal Dorati, aus Minneapolis nach Rom übersiedelt und jetzt kontinentaler Reisedirigent, verblüfft durch Chiffren einer Schlagtechnik, die mit der konstant aufwärts geschlagenen Eins fast alle Schlagfiguren umstellt, kaum Hilfen gibt und oft willkürlich wirkt. Nach dieser Begegnung mit dem Schallplattenstar erscheinen seine oft gerühmten Aufnahmen reichlich geisterhaft. Bartóks Konzert für Orchester mutet in der wie mit dem Nebelgerät überarbeiteten Weichzeichnung seines Schülers und Freundes Dorati recht fremd an. Die alte Crux einer angeblich authentischen, vom Komponisten noch lizenzierten Wiedergabe taucht wieder auf und damit ein weiterer Aspekt von Geschichte in der Gegenwart oder des Alten im neuen Werk; es gibt offenbar auch in der Dirigierkunst unserer Durchgangphase keinen verbindlichen Stil, keine Klassik. Was Leo Schrade von Strawinsky sagt, läßt sich auf diesen Bereich des tradierten Nachschaffens übertragen: „Wenn irgend etwas unserer stilllosen und zersplitterten Zeit für immer versagt zu sein scheint, so ist es in der Musik, in der Kunst wohl dies: die Einheit des Stils und damit auch das klassische Werk.“

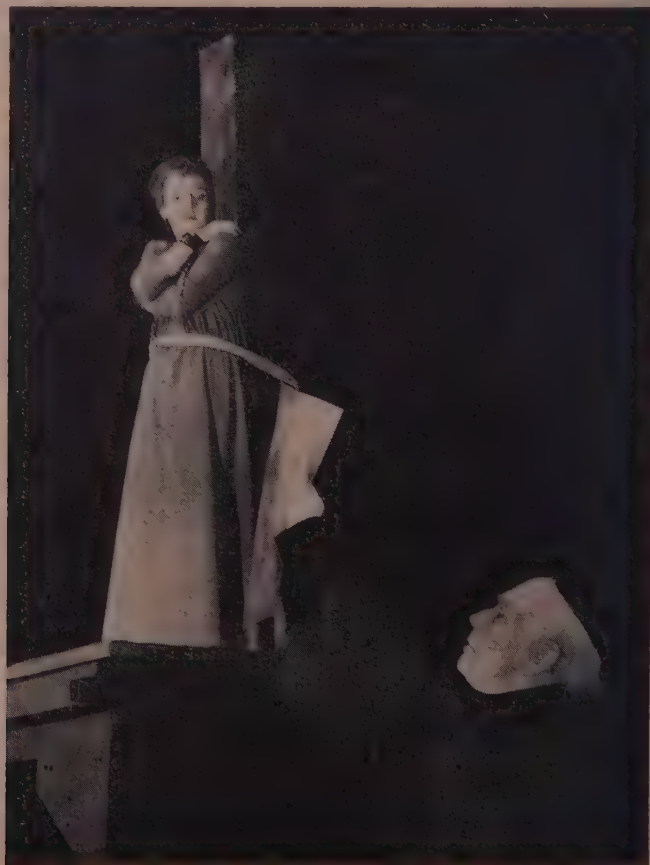
Doktor Schiwago zieht in den Konzertsaal ein

Das Heimweh der Exil-Russen hat sich immer wieder in Kunst niedergeschlagen. Der frühe Strawinsky, der tragische Spätheimkehrer Prokofieff, der große Monothematiker Marc Chagall oder auch der „innere Emigrant“ Boris Pasternak haben solcher Nostalgie Denkmäler gesetzt. Nicolas Nabokov gehört wenigstens nach Herkunft und Schicksal zu diesen Wortführern einer Heimwehkunst. Gebürtig aus russischem Landadel, als Komponist Enkelschüler von Tschai-kowsky, später in Stuttgart bei Joseph Haas und Max Pauer, in Berlin bei Paul Juon ausgebildet, in Frankreich groß geworden, in Amerika eingebürgert – Nabokov rechnet sich zu „jener besonderen Art von Erdenbewohnern, von welcher das 20. Jahrhundert überschwemmt ist und wovon wir Russen die Vorläufer geworden sind: der Vertriebenen“. Als Generalsekretär des Kongresses für Kulturelle Freiheit in Paris ist Nabokov ein umworbener Mann. Als Künstler war er dem Norddeutschen Rundfunk für einen Kompositionsauftrag begehrenswert.

Nabokovs Vertonungen von vier Gedichten aus dem „Doktor Schiwago“-Roman von Boris Pasternak („Hamlet“, „Trennung“, „Wilder Wein“, „Hochzeit“) suchen

die Kindheit des Komponisten im zaristischen Rußland durchs fremde Zitat heraufzurufen. Die vierteilige Liedgruppe ist „entstanden als eine Art ‚témoignage‘ über den Autor der Gedichte und seine Zeit“. Schwermut, Jugendstilistisches, Folklore geben den Texten – gleich, ob sie uns in der Übertragung Reinhold von Walters oder Rolf-Dietrich Keils begegnen – ihren eigentümlichen Mischklang, eine spätherbstliche Aura. Nabokov gebraucht in der musikalischen Einkleidung und Umsetzung nicht weniger querständige Elemente: spätromantisches Großorchester, Walzerformen, einmal die serielle Technik, volksmusikalische Anspielungen, in satte, tintige Dunkeltönungen eingebettete baritonale Deklamation zwischen Sprechgesang und großem Ausbruch. Dies ist in allem „Musik als Nachklang“, Kondensat eines längst verschwundenen Klimas, „nur ein Lied und nur ein Traum“, wie es im Epilog der „Hochzeit“ heißt, vom Heimweh gezeichnete Exilkunst, in ihrem äußeren und inneren Gefüge doppelt und dreifach gebrochen. Hermann Prey singt die Uraufführung in einem Sinfoniekonzert des Norddeutschen Rundfunks unter Hans Schmidt-Isserstedt auf russisch, stimmlich wie auch in der Intensivierung und Fächerung des Ausdrucks aufs schönste weiterentwickelt und zusammen mit dem Komponisten herzlichst bedankt.

Klaus Wagner



Honegger in Kassel
Erika Helmert
als „Johanna auf dem
Scheiterhaufen“

Experimentelle Filme - die Attraktion von Hannover

Die „Tage der Neuen Musik“, die der Norddeutsche Rundfunk, die „Musikalische Jugend“ und das Studio für Neue Musik in Hannover veranstalteten, brachten gegenüber dem Vorjahr eine vielseitigere und experimentellere Programmmzusammenstellung. Welche unterschiedlichen Eindrücke man auch aus den fünf Veranstaltungen empfing, sie waren überaus anregend, sie lösten heftige Diskussionen aus, sie brachten frischen Wind in das Musikleben der niedersächsischen Landeshauptstadt. Die beiden Verantwortlichen, Klaus Bernbacher („Musikalische Jugend“) und Klaus Haschagen (NDR), haben in der Auswahl der Werke geschickt Erfahrungen ausgewertet, wie sie in Donaueschingen und Darmstadt gewonnen wurden. Der Studiocharakter der Aufführungen distanzierte sich von üblichen Gepflogenheiten und Erwartungen, die man Musikfesten entgegenbringt.

In Hannover hat die Jugend selbst die Initiative in die Hand genommen. Bereits im Kammerkonzert, das die „Tage“ eröffnete und zu dem namhafte Musikexperten aus dem Bundesgebiet, auch Wolfgang Fortner als Präsident der deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, gekommen waren, zeichnete sich die erfreuliche Tendenz der Programmgestaltung ab, neben Ravel, Schönberg, Webern, also neben Klassikern der Tonkunst unseres Jahrhunderts, Komponisten zu Wort kommen zu lassen, die auf den Errungenschaften dieser Meister weiterzubauen versuchen.

Da erklang eine Komposition des 29jährigen Italieners Niccolò Castiglioni („Tropi per Complesso da Camera“), die mit Ausdruckswerten von Klangfarben zwischen zwei Streichern, zwei Holzbläsern, Klavier und Schlagzeug operiert. Die Belcanto-Technik des italienischen Barocks scheint sich hier auf neue, serielle Weise zu kristallisieren. Beim ersten Eindruck der „Lyrischen Gesänge“ nach Elisabeth Borchers für Singstimme und Instrumente des 30jährigen, in Bochum als Schauspielkapellmeister wirkenden Dieter Schönbach blieb die Frage offen, ob das spekulative Ausdenken weitgehend epigonaler Klangspiele im Fahrwasser zwischen Alban Berg und Nono nicht zu dünnes, unfruchtbares Experiment ist, so daß Ausführen und Anhören eigentlich belanglos werden.

Mehr an nachromantische Ausdrucksbeziehungen im Sinne des früheren Schönberg gemahnte ein „Actus Tragicus“ für zehn Soloinstrumente des 1955 in den USA verstorbenen Erich Itor Kahn, in dessen tiefgründiges Espressivo-Gewebe sich tonale Momente mischen. Die mehr deklamatorische als aufgespaltene Klangstruktur dieses kühlen, leidenschaftslosen Stückes wurde von einem Kammerensemble unter der Leitung von Klaus Bernbacher eindringlich dargestellt. Erstaunlich, wie sich diese Gemeinschaft aus jungen Spielern mit den Schwierigkeiten dieser Werke auseinandersetzte. Dem Ensemble gehören in der Hauptsache Studierende der niedersächsischen Musikhochschulen und Konservatorien an. Da sie an ihren Anstalten kaum Gelegenheit haben, jüngste Musik kennenzulernen, ist Bernbachers pädagogisches Verdienst um die jugendlich-einfühlsame Wiedergabe um so höher einzuschätzen. Carla Henius, die neben den Schönbach-Gesängen noch die Rilke-Lieder von We-

bern und Ravel's „Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé“ vortrug, erwies sich als eine kultivierte Sängerin, die mit den stilistischen Gegebenheiten der Neuen Musik auf das engste vertraut ist. Die Klavierstücke op. 23 von Arnold Schönberg spielte Bernhard Ebert mit der Bemühung, die kontrapunktische Kunst dieser Musik bis ins Detail aufzudecken.

Für das Orchesterkonzert war René Leibowitz aus Paris als Dirigent gewonnen worden. Sein Violinkonzert op. 50, das er mit dem verstärkten Rundfunkorchester und dem in Israel geborenen, heute in Paris lebenden Geiger Ivry Gitlis uraufführte, ist ein artistisch verfertigtes, vitales, kontrapunktisch dicht und konstruktiv im Sinne Schönbergs durchorganisiertes Werk. Was die Begegnung mit diesem Violinkonzert, das die drei Sätze pausenlos ineinander übergehen läßt, zu einer Sensation stempelte, war die Wiedergabe durch den erstmals in Deutschland konzertierenden Solisten. Er spielte das Stück so phänomenal, daß man in jedem Moment, vor allem in den mit unerschöpflichen Kunststücken durchsetzten Kadenzen, spontan spürte: Gitlis hat geigerisch-schöpferischen Anteil an diesem Werk. Die tollkühne Brillanz seiner Griff- und Bogenkünste ist kaum zu beschreiben. Die glühende Intensität seiner Tonbildung, auch im Flageolet und Pizzikato, überstrahlte an Leuchtkraft sogar die schlagzeug- und blechgepanzerte Instrumentation.

Als deutsche Erstaufführung erklang die 1912 komponierte Ballettmusik „Khamma“, die Claude Debussy nur im Klavierauszug hinterlassen hat und die Charles Koechlin, ein Freund des französischen Meisters, so blendend instrumentierte, daß man kaum begreift, warum dieses orientalische Spätwerk nicht Eingang in die deutschen Konzertsäle gefunden hat. Schade, daß Leibowitz am Dirigentenpult kein tieferes, zwingendes Verhältnis zu dieser bezaubernden Partitur erkennen ließ. Was das Funkorchester trotzdem leistete (prächtig der Klang der Trompeten), war erstaunlich genug. Auch zu Weberns Passacaglia op. 1 fand der Dirigent nicht die rechte rhythmische Einstellung. Aber man ist ihm zu Dank verpflichtet, daß er zwei Werke von Schönberg zur Diskussion stellte, die in Deutschland nahezu unbekannt geblieben sind. „Thema und Variationen“ op. 43 b in g-Moll sind allerdings nur in ihrer ursprünglichen Gestalt für Blaskapelle ganz zu begreifen, in der hier gewählten Neuinstrumentierung für großes Orchester hat diese Partitur für uns an geschichtlicher Bedeutung verloren, weil Schönberg in der herkömmlichen tonalen Form der Variationskunst von anderen Komponisten in den Schatten gestellt wird. Dagegen ist seine „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“ ein faszinierendes Stück Musik, die Leibowitz mit dem äußerst gewissenhaft musizierenden Funkorchester überzeugender darzustellen verstand als die anderen Werke.

Nachdem in Hannover Herbert Eimert und Hermann Heiß ihre elektronischen Forschungsergebnisse dargestellt hatten, war es wichtig, in das Programm auch „Experimentelle Musik“ einzubauen. Daß sich gerade dieses Gebietes ein so fundierter Musiker und Rundfunkfachmann wie Klaus Haschagen annahm, war sehr zu begrüßen. In seinem instruktiven Einführungsvor-

trag deutete Hashagen die Verpflichtung des Komponisten an, die grenzenlose Freiheit des neuen Materials zu bändigen und künstlerisch auszuwerten. Es war ein gutwilliges Publikum zu dieser Vorführung gekommen, das aus vier Lautsprechern, die im Saal aufgestellt waren, elektronische Musik von Gottfried Michael Koenig und Josef Anton Riedl sowie Kagels „Transicion 2“ für Klavier (Aloys Kontarsky), Schlagzeug (Christoph Caskel) und zwei Tonbänder mit einer Mischung aus Interesse und Heiterkeit aufnahm. Neben den bereits bekannten Werken gab es auch eine Uraufführung. Hashagens Studie über einen Text aus der Bibel „Der Bau des Tempels“ für Sprecher (Georg Eilert), Klavier (Karl Bergemann), Schlaginstrumente (die Herren Quaas, Homann, Blarr und Irmischer) und elektronische Klänge trug in eindrucksvoller Kombination dem architektonischen Gefüge des Textes Rechnung. Der Dirigent Klaus Bernbacher verstand es, das Instrumentarium auf die Klangmontage aus den Lautsprechern abzustimmen.

Es war ein vorzüglicher Gedanke der Veranstalter, auch eine Filmmatinee in das Programm einzubeziehen. Das Interesse gerade für diese Vorführung war außerordentlich. Mögen die Experimente mit elektronischer und konkreter Musik im Konzertsaal gelegentlich noch so widerspruchsvoll aufgenommen werden, im Film verbinden sich Lichtspiel und Klangspiel manchmal zu einer so überraschenden künstlerischen Einheit, daß die serielle Musik sogar von denjenigen anerkannt oder zumindest hingenommen wird, die ihr sonst skeptisch gegenüberstehen.

Wie drollig und witzig unterstreicht Dieter Schönbach in dem Kurzfilm „Kaleidoskop“ durch eine Mischung von Musique concrète, Elektronik und Jazz das Spiel mit Glasstücken, die sich zu Karikaturen zusammensetzen! Es ist ein tönendes „Glasperlenspiel“ humorigster Art. Wie haargenau verbindet sich in „Jazz

in Farben“ die Musik von Oscar Peterson mit Form und Farben abstrakter Kunst, obwohl die Groteske des Prestissimo-Ablaufs für unsere Augen und Ohren zu weit getrieben schien. Ein menschlich, künstlerisch und pädagogisch gleichermaßen ansprechender Film kam aus Polen: „Spaziergang durch die Altstadt“ mit der Musik von Andrzej Markowsky, der die Diskrepanz zwischen Musikerziehung und dem Klangerlebnis eines Kindes aufzeigt.

Eine apokalyptische Vision von großartiger Aussagekraft stellt das spanisch-französische „Quodlibet“ von Bild, Wort und Musik des Films „Guernica“ dar. Hier zaubern Pablo Picassos berühmtes Fresko-Gemälde, Paul Eluards Ode „La victoire de Guernica“ und die konkreten Klänge von Guy Bernard die wirkungsvollste Anklage gegen den Krieg auf die Leinwand, die sich durch die künstlerischen Mittel des Films denken läßt. Die „Stunde X“ schließlich, ein deutscher Film, der die ständige Bedrohung unserer Großstadt-Alltags durch die Bombe auf dem musikalisch-elektronischen Hintergrund einer akustisch wirksamen Partitur von Josef Anton Riedl zum Inhalt hat, wurde als ein so bestürzender und faszinierender Ausklang dieser Matinee empfunden, daß man sich für zukünftige Tage moderner Tonkunst nicht nur in Hannover, sondern auch anderen Orts, eine ähnlich wirksame Bereicherung wünschen möchte.

Mit einem Konzert des Prager Novak-Quartetts klängen die „Tage der Neuen Musik“ aus. Ihre Vielseitigkeit fand eine Beachtung, die man in der als konservativ verschrieenen Hannover gar nicht erwartet hatte. Wenn sich im nächsten Jahr nun auch das Opernhaus mit der Aufführung eines modernen Werkes beteiligt, werden die „Tage“ immer mehr zu einer repräsentativen Veranstaltungsreihe Neuer Musik, auf die Hannover stolz sein kann.

Erich Limmer

Klebes Mozart-Symphonie zum erstenmal in Deutschland

Seit der Uraufführung der Symphonie op. 16 von Giselher Klebe während der Biennale von Venedig im Jahre 1953 ist dieses Werk merkwürdigerweise nicht mehr im Konzertsaal erklungen. Man darf es deshalb begrüßen, daß es in Darmstadt dank der klugen Programmpolitik des Generalmusikdirektors Hans Zanotelli in einem Abonnementskonzert des Landestheater-Orchesters endlich als deutsche Uraufführung gespielt wurde. Zanotelli verstand es, durch die Kombination mit Mozarts Klavierkonzert c-Moll KV 491 das Programm doppelt sinnvoll zu machen: nicht nur, weil Klebe Mozart verehrt und mit seiner eigenen Musik dem Geist der Klassik innerlich verpflichtet ist, sondern weil Klebes Symphonie auf dem zwölftönigen Thema jenes Mozart-Konzerts beruht.

Klebe zitiert Mozarts Thema zunächst in der Originalgestalt und läßt es in eigenen Harmonien ausklingen, mit denen er den Übergang zu einer Folge von Variationen findet, die besser als Mutationen angesprochen

werden sollten. Denn die ursprüngliche Gestalt des Themas wird nicht in der früher üblichen Weise variiert, sondern als Baustein für die eigene Arbeit verwendet. Die Chromatik und die charakteristischen Intervalle des Themas sind in neuer Anordnung zu verwandeltem Klingen gebracht. Die Instrumentation hilft mit, den neuen Aspekt zu verdeutlichen. Extremstagen und herausfallende Momente bei Solo-Bläsern sind kennzeichnend für das Klangbild bei Klebe. Die Vehemenz, ja Vitalität äußert sich in mitreißenden Passagen von beklemmender Intensität und bohrender Kraft der Chromatik. Diese, bei Mozart schon gesetzt, um ein Äußerstes an Ausdruck zu geben, ist auch für Klebe in der Konsequenz ein Mittel der Expression. Das Konstruktive, das sich in einer geometrisch gebundenen Proportionsform äußert, tritt hinter den Klang und die Expression zurück.

Ein knappes Intermezzo zwischen zwei Sätzen von fast zehn Minuten Dauer ist mit Pauken-, Harfen-

Klarinetten- und Tubaklängen subtil gefügt und als eine rhythmische Studie gedacht. Mehr als hier entdeckt man in den Ecksätzen den Dramatiker Klebe, den man damals kaum geahnt hatte, dessen Anfänge wir aber hier sehr deutlich erkennen. Mit dieser Dramatik ist auch eine unmittelbare Wirkung verbunden: Klebes Symphonie erscheint ausgesprochen eingängig im Vergleich zu späteren Werken. Das Stück aber stilistisch als nicht up-to-date zu bezeichnen, nur weil es im Sinne Bergs geschrieben sein mag, wäre frevlerisch. Es erweist sich als außerordentlich tragfähig

und verdient, in das Konzertrepertoire aufgenommen zu werden.

In Darmstadt gab es natürlich noch einige lachende Abonnenten, die ein wenig aufmuckten, aber das wohl nur, weil sie dergleichen hier nicht gewohnt sind. Hans Zanotelli dankte man sehr, daß er sich mit beispielhafter Leidenschaftlichkeit und musikalischer Eindringlichkeit des Werkes angenommen hatte. Das Orchester bemühte sich, die ihm in solcher Art nicht sehr häufig abgewonnenen Klänge richtig wiederzugeben.

W.-E. von Lewinski

Berichte aus dem Ausland

Solti erste Premiere in London: Brittens »Sommernachts Traum«

Benjamin Brittens neue Oper „Ein Sommernachts Traum“ erlebte in Covent Garden ihre Londoner Erstaufführung. Das Werk wurde vorigen Sommer bei den Festspielen in Aldeburgh, dem Geburts- und Wohnort des Komponisten, uraufgeführt. Auf der dortigen kleinen Bühne ging es als Kammeroper in Szene. Für das große Londoner Haus hat Britten eine Fassung für großes Orchester geschrieben. Er und Peter Pears haben das Libretto durch im großen ganzen glückliche Kürzungen und wirkungsvolle Zusammenziehungen aus Shakespeares Komödie gewonnen.

Das kühne Unterfangen, Shakespeares schon von ihrer eigenen Sprachmusik gesättigte Dichtung musikalisch auszudeuten, ist Britten glänzend gelungen. Dank seinem hohen Kunstverstand und seiner feinen, sicheren Einfühlung in den geistigen Gehalt des Originals ist er der naheliegenden Gefahr romantisch-schwelgerischer Klangmalereien entgangen. Der Reichtum seiner Musik, ihre Fülle und Vielfalt gehen aus Einsparung und Andeutung hervor, aus der durchsichtigen, gleichsam luftig schwebenden Anordnung des Materials und einer zugleich zarten und kräftigen Linienführung, die an die gegliederte Formenwelt Purcells und der Barokoper erinnert. Vielleicht hat ihm gerade die Ökonomie der Mittel den Weg erleichtert, in die Vielschichtigkeit, aber auch in die Gegenständlichkeit der Shakespeareschen Traum- und Zauberwelt einzudringen: in ihr Elementarisch-Geisterhaftes, ihre volkstümlich derbe Ironie, ihren gedanklichen Höhenflug, ihre sinnliche Leidenschaft, deren Konflikte wie vor allem auch deren enge Zusammengehörigkeit eines der Hauptthemen des Werkes bilden.

Den eigentlichen Realismus von Shakespeares Märchendichtung hat Britten im einzelnen durch viele glückliche Einfälle verlebendigt: die Rolle des Puck wird nicht gesungen, sondern von einem Schauspiel-

schüler (in der Londoner Aufführung von dem sehr begabten Nicolas Chagrin) gesprochen; die Rolle des Elfenkönigs Oberon ist für eine männliche Altstimme geschrieben, die mit dem amerikanischen Kontratenor Russell Oberlin ganz vorzüglich besetzt war; der Elfenchor, für die Knabenstimmen eines Schülerchors geschrieben, wurde in Covent Garden von den Jungen der Westminster City School so reizend gespielt und gesungen, daß sich Brittens Absicht einer von allen Theaterkonventionen abweichenden Behandlung dieser Luft- und Erdgeister aufs schönste verwirklichte; das Rüpelspiel von Pyramus und Thisbe endlich, im letzten Akt von den clownartigen Handwerkern aufgeführt, läuft als musikalische Parodie auf die Opern Rossinis und Donizettis ab und ist von Britten so witzig, geistvoll und tiefsinnig komponiert, daß einem dabei Thomas Manns Gedanken einfallen mußten, wonach die Parodie eine der höchsten, freilich auch letzten Spätformen der Kunst ist.

Neben Russell Oberlin als Oberon traten Joan Carlyle als Titania und Geraint Evans als Zettel gesanglich und darstellerisch hervor. Die in silbrig-kühlen, graublauen Farben gehaltenen Bühnenbilder von John Piper spiegelten das musikalische Geschehen ebenso sinngemäß wider, wie die Regie von Sir John Gielgud, einem der bedeutendsten Shakespeare-Darsteller, die Heiterkeit und Feierlichkeit der Partitur auf das anschaulichste ausdeutete. Vor allem aber war es der überlegenen, ja meisterhaften musikalischen Leitung von Georg Solti zu verdanken, daß Brittens Oper die ihr entsprechende Wiedergabe fand. Als künftiger Chefdirigent von Covent Garden hat sich Solti mit dieser Premiere sehr gut und erfolgreich eingeführt. Die Aufführung hinterließ den Eindruck, daß die moderne Opernbühne mit Brittens „Sommernachts Traum“ um ein bedeutendes Werk bereichert worden ist.

Friedrich Walter

Linzer Musica Nova überfüllt

Die Städtische Musikdirektion Linz nahm die Gelegenheit des 65. Geburtstags von Johann Nepomuk David wahr, um ihr erstes Musica-Nova-Konzert dieser Spielzeit als Festkonzert für ihren großen Landsmann aufzuziehen, was zunächst einmal zur Folge hatte, daß zum erstenmal eine der modernen Musik gewidmete Veranstaltung nicht unter dem Zeichen des ostentativen Desinteresses stand, sondern ein Publikum anzog, das der Vereinshausaal kaum fassen konnte.

Das Programm bestand aus der „Sinfonia per archi“, die als Uraufführung zu hören war, und dem Oratorium „Ezzolied“, das bei dieser Gelegenheit seine österreichische Erstaufführung erlebte. Unter der Leitung von Helmut Eder wirkten mit: das Orchester des Landestheaters, der Kammerchor des Bruckner-Konservatoriums, der David-Chor Eferding und die Solisten Maria Antonia Harvey (Sopran), Ingrid Flemming (Sopran) und Günther Adam (Baß).

Die 1959 entstandene, Karl Münchinger und dem Stuttgarter Kammerorchester gewidmete „Sinfonia per archi“ ist für ein dreiteiliges Streichorchester geschrieben, in dem zwei Klangkörper in chorischer Streichquartettbesetzung mit einer Gruppe von Vio-

loncelli und Kontrabässen nach den Grundsätzen des Concerto grosso behandelt werden. Das Werk ist zweisätzig. Der erste Satz unterliegt den Bedingungen der Hauptsonatensatzform mit zwei Themen, der zweite Satz ist in sich dreiteilig und setzt sich zusammen aus einer Passacaglia, einer Fuge und einer Passacaglia-Fuge. Die Durchführung erfolgt mit höchster kontrapunktischer Kunst, das Klangbild ist herb, wenn auch durch Flageolets und sonstige Stricharteffekte farbig bereichert. Aber alles in allem eine Dokumentation der kompromißlos polyphonen Denkart des Komponisten.

Als eingängiger erwies sich das 1957 komponierte Oratorium „Ezzolied“. Der Text, die Dichtung eines Bamberger Klerikers um 1050, die in weitem Bogen die Schöpfungsgeschichte, die großen Gestalten des Alten Testaments und die Erlösungstat Christi umfaßt, gibt den Hörern viele Anhaltspunkte für das Verständnis der reichen und phantasievollen Klangsymbolik Davids. Die Aufführung gelang unter der überlegenen Leitung von Helmut Eder ausgezeichnet und brachte dem anwesenden Komponisten jubelnde Ovationen ein.

Ludwig K. Mayer

Blick in die Zeit

Trophäen eines heimlichen Tonbandjägers

Ein Mitarbeiter der „Süddeutschen Zeitung“ in München hat während des Karnevals die „Munich High Society beim Plaudern hinter dem Kamin ertappt“ und das Erlauschte in der Faschingsnummer „Müddeutsche Zeitung“ veröffentlicht:

Whisky mit Bleichsoda? — Wodka mit einem Schuß rauchender Salpetersäure? — Für mich bitte Wasser mit leichtem Chlorzusatz. — (So ein Snob! — Müßte man mal versuchen. — Was, Sie wissen nicht? Der Drink der Saison bzw. Season!) — Ein süßer Kamin! Ich finde Barock überhaupt wahnsinnig gemütlich! Wieso, gotisch ist er? Aber ... — Nun ja, die Grenzen zwischen Gotik und Barock sind verschwimmende. Da tun sich oft die erstklassigsten Kunsthistoriker schwer. — Sehr richtig, sehr richtig! — Das mit den Stilen ist ja nur wegen dem Preis. — Sehr richtig! — Nebenbei: Rheinische Blech und Schwefel haben wieder leicht angezogen.

Wir haben, Sie müssen mal kommen, eine komplette Barockausstattung im Haus, eine entzückende Barock-Tevelischen-Fernsehtruhe mit Selbstbedienungsbarm. Und einen so großen heiligen Dingsbums im Flur, der ist einfach toll, sag ich Ihnen. — Was Sie nicht sagen! — (Was macht denn die Frau Generalvertreter? Tststs.

Warum zieht die denn Schuh und Strümpfe aus? Tststs. Was tut die denn mit dem Fonduetopf? Tststs. Stellt die doch pfeilgrad ihre Füße ins Fondue! Tststs.)

Da staunt Ihr, was? Hat mir der berühmte Fromago-Therapeut geraten, in dem seinen Sanatorium ich 12 Wochen war, 300 Mark pro Tag, inklusive weltanschauliche Festigung. Der macht alles mit Käse. — Was, Sie kennen die Musica viva nicht? Da sollten Sie aber mal hingehen. Das lohnt sich. Wir waren neulich im Kandinsky-Konzert, direkt klassisch. Seit wir die Viva entdeckt haben, pfeifen wir auf jede Oper, außer Premieren selbstverständlich, das ist ja klar.

Ich weiß nicht, was die Kritiker gegen die Kammer-spiele haben. Ich finde die Stücke eigentlich immer sehr nett. Da gibt's wenigstens immer ein bißchen was zu lachen. Die Sache mit dem Franz dem Fünften war doch so drollig. — Export muß doch furchtbar schwer sein? Ich täte bestimmt die Waschmaschinen in ein Land schicken, wo grad Krieg ist, und die Waffen in eins, wo noch keiner ist. — Hahaha. — Und jetzt müssen wir endlich den Hausherrn leben lassen. Haben Sie alle was im Glas? Prost! Prosit! Pröstchen! Wohl! bekomm's! Auf sein Wohl! Wasser mit Chlor ist

wirklich nicht übel. Muß man sich merken. — Wahl hin, Wahl her. Wir bleiben dran. Da machen Sie sich nur keine Gedanken! Gedanken schaden dem Kreislauf.

Natürlich können Sie den Swimmingpool abschreiben. Sie müssen denen nur erklären, der ist für den Dienstgebrauch, man verhandelt am besten, wenn einem das Wasser bis zum Hals steht, müssen Sie sagen. Die glauben's dann schon. Bei mir ist alles geschäftlich, privat gibt's überhaupt nichts mehr. — (Wswswswsws ... meine Frau fährt morgen in Skiurlaub, da könnten wir uns doch wswswswsws ... also um acht.) — Appartement-Häuser? ... Davon hab ich mindestens hundert Stück. Die Leute reißen sich nur so darum, meine hübschen achstöckigen Häuschen zu finanzieren. Hihihhi. — Püh, Nerz! Ach, hören Sie mir auf!

Erst Pasternak, dann Lolita, jetzt Lady Ketterle, alle Jahre eins. So wenig Literatur hat's doch früher nicht gegeben. Wenn man da an Goethe und Schiller und so ähnlich denkt. Das ist so schnell angelesen, dann kann man wieder 12 Monate warten. — Der Enzensberger ist prima. Zum Schießen, wie er das hinbringt. — Sie müssen viel Zwiebel dazu nehmen und eine Prise Hirschhornsalz. — Das trifft sich gut. Mein Mann hat sowieso grad gestern einen geschossen. Da muß er mir gleich das Horn bringen. Natürlich nicht das ganze, nur eine Prise, ich weiß schon.

Wer fährt denn heute noch zur Löwenjagd nach Afrika, wo doch schon der Pleti mit seiner Greti dort ist. — Wo kann man denn noch hinfahren? Höchste Zeit, daß mit den Planeten was zusammengeht. — Sie glauben also auch an die Planeten? Manchmal geht's haargenau in Erfüllung, was man da so in den Illustrierten liest. — Der moderne Mensch glaubt überhaupt zuwenig, sag ich immer. Dabei gibt's doch bestimmt was Höheres. Ich habe in der vorigen Woche meine vierundzwanzigkarätige Puderdose verloren gehabt, und da habe ich gebetet, und dann habe ich sie wiedergefunden. An der Religion ist schon was dran.

— Jetzt kaufen wir uns noch ein Stück Abessinien, ein paar tausend Quadratmeter Schweiz haben wir schon. Wieso unsicher? Heiratet meine Frau ganz einfach einen Schweizer oder einen Abessinier, dann kann nichts mehr passieren. — Jetzt wollen unsere Angestellten auch noch den ganzen Samstag frei, ist das nicht schrecklich? Am Ende müssen wir schon Freitag früh rausfahren, um auf der Autobahn Platz zu haben.

Ich war nach 33 keiner und bin nicht einmal jetzt einer, aber so was hätte es damals ... — Was filmt er denn,

der Horst? — Nein, wir meinten Buchenholz, das brennt so schön im Kamin. — Sie sollten mal Teak versuchen, wir heizen nur Teak im Kamin, das wärmt so afrikanisch. — Um Himmels willen, jetzt hab ich den Zahnstocher verschluckt! — Macht nichts, wir haben noch welche. — Stellen Sie sich doch auf den Kopf, dann fällt er heraus. — Schwärmen Sie auch so für Yoga? Wie stehen oft stundenlang kopf und meditimieren darüber nach, wie verkehrt die Menschen leben.

Der Menuhin geigt sogar im Kopfstand, hab ich gelesen. — Der Dingsda soll ja auch andersrum sein. — Stellen Sie sich vor, kommt die doch zweimal nacheinander im gleichen Abendkleid daher. Das riecht nach Konkurs. Nun ja, der Aufstieg war halt doch zu schnell bei denen. Da fehlt's dann am Fundament. Wenn man bedenkt, daß wir schon seit 48 schuften. Wir können auch erst seit ein paar Jahren von den Früchten der Arbeit anderer zehren.

Verlangt dieses Miststück glatt 350 Mark im Monat. Die reinste Erpressung. Was bleibt mir übrig, ich muß nachgeben, sonst läßt sie mich sitzen mit den 27 Zimmern. Ich sag ihr immer, es kommen schon wieder andere Zeiten, wo Sie froh sind, wenn Sie 12 Stunden am Tag arbeiten dürfen. Ein Personal ist das heute, tstststs. — Nein, über die moderne Kunst laß ich nichts kommen. Wenn man da einmal auf den Geschmack gekommen ist, mag man nichts anderes mehr. Mein Mann hat vor fünf Jahren einen echten, jetzt fällt mir der Name nicht ein, wie heißt der nur gleich, ein ganz Berühmter, aber das tut nichts zur Sache, er hat ihn für 100 000 gekauft und heute bezahlt man dafür mindestens 200 000. — Ja, den Malern geht's heute gut. Früher war das ein Hungerleben. Wo kann man denn so was kaufen?

Malen Sie die Russen nicht an die Wand. Hören Sie auf mit Politik. Wir lesen nicht mal die Zeitung. Haben wir überhaupt eine abonniert, Schnecki? — Martini? Ich dachte, das ist was zum Trinken. Ist das so was wie der Schlamm? Von dem könnten sich manche sogenannten Deutschen eine Scheibe abschneiden. Der sagt's ihnen. Der hat's ja auch dem Kuby gesagt, was nationale Würde ist, obgleich er doch ein hmhm, ein Dings ist. — Daß ich nicht lache! Hautgoutüre in München? Für mich gibt's nix wie Rom. Paris ist bessere Konfektion. Aber Rom! — dolce vita, nicht wahr!

Apropos, dolce vita ... München läßt einen leider nicht verkommen. — Wo ist denn die Hausfrau, und der Herr Sowieso ist auch nicht mehr da. Sie werden sich doch nichts antun. — Ein schöner Abend. Hoffentlich sehen wir Sie alle bald mal bei uns.

ARNOLD SCHÖNBERG

Moderne Psalmen

Herausgegeben von Rudolf Kolisch

Die »Modernen Psalmen«, alttestamentarische Gedanken, gelegentlich mit emotionaler Färbung, sind das Werk Schönbergs, an dem er bis zu seinem letzten Tage arbeitete. Die gesamten Texte der Psalmen sind im Faksimiledruck wiedergegeben.

3 Hefte in einer Mappe · DM 48,—

SCHOTT

Neue Noten

Gerhard Wimberger: *Heiratspost-Kantate für gemischten Chor, Cembalo und Kontrabaß, Studienpartitur* (B. Schott's Söhne, Mainz).

Was das Werk verspricht, wenn man, noch ohne in die Noten gesehen zu haben, aber mit einiger Kenntnis der bisherigen Handschrift Wimbergers, die Inserate auf Seite 2 gelesen hat, das hält es auch: es ist ein Zyklus von hübschen und frechen Ironien. Papa Koschat wird durch den Kakao gezogen und Richard Wagner mit seinem Tristan-Motiv höchstpersönlich zitiert (just an der Stelle, wo ein feinführender Literat „Geborgenheit bei sensibler reifer Dame“ sucht). Beschauliche Linearität mit Quartensharmonik nach jugendbewegtem Muster bleibt nicht verschont, so wenig wie Hornquintenromantik und Terzenseligkeit. Das ist alles mit leichter Hand gemacht und schmunzelnd hingesetzt, enthält Songstil wie Jazznachklänge und bleibt ohne allen experimentellen Ehrgeiz in dissonanzgeschärfter Tonalität. Ein amüsanter Zerrspiegel aller verbogenen Gefühle unserer Zeit, der Leuten mit Humor Spaß machen kann (auch dort, wo Wimberger, wie am Schluß des vierten Stücks, sein Niveau unterschreitet). Die Ausführung erfordert einen wendigen, intonationssicheren und rhythmusfesten Kammerchor. —ler

Hans Werner Henze: *Drei Fragmente nach Hölderlin und Drei Trentos aus „Kammermusik 1958“* (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz).

Für Singstimme und Gitarre allein ist Hölderlins Poesie in ein differenziertes Zwiegespräch notiert. „In lieblicher Bläue blühet mit dem metallenen Dache der Kirchturm“ — diesem ätherischen Anruf schmiegt sich die Musik des Komponisten in seidig-gestählter Impression. Die ariose Gesangslinie entfaltet, befreit

vom Deklamationsmetrum, weitbogige Girlanden; unter ihrem Atem lebt Klang und Bewegung der Gitarre in feinnervigen Stufen der Lautstärken. Julian Bream richtete den Gitarrentext ein. Die drei „Tentos“ für das Soloinstrument allein übernehmen das Atmosphärische in die Selbständigkeit der drei komponierten Stücke.

Bogusław Schäffer: *Musica per pianoforte* (Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warschau).

Der polnische Komponist und Theoretiker legt eine Folge von Klavierstücken vor, die instruktiv und didaktisch (wie Bartóks Arbeit im „Mikrokosmos“) neueste Problemstellungen der Kompositionstechnik aufgreift. Etwa Intervallschemata oder die „Studie in Diagramm“ ist ein analytisch-kompositorisches Stück der regulierten Determination des Materials durch Spezifikation der Intervalle und der Zeitdauer der Abschnitte. Oder: ein Klavierstück gehört zu der Gruppe der „Skulptur-Kompositionen“, darin die rote Farbe die gegensätzliche Lautstärke zur grünen bezeichnet, z. B. *ff/ppp*. Oder: man kann ein Stück aus 12 gegebenen Elementen zusammenbauen. Oder: ein Stück kann beginnen und enden an beliebigen Stellen, es kann in seiner Zeitdauer exakt und annähernd gemessen werden. In summa: eine mehr als interessante Arbeit, denn Schäffer hat überdies Talent, Musik zu schreiben.

Bogusław Schäffer: *Monosonata per archi* (Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warschau).

Die differenziert gearbeitete Partitur der „Monosonate“ für Streicher aus dem Jahre 1959 überrascht durch eine sehr eigenwillige Teilung des Orchesters und dessen Aufzeichnung. h. e.

Moderne Musik auf Schallplatten

Carl Orff: *Die Bernauerin*
(Deutsche Grammophon LPM 18408)

In ihrer Reihe „Musica nova“ brachte die Deutsche Grammophongesellschaft einen Querschnitt durch „Die Bernauerin“ von Carl Orff heraus. Die Einrichtung dieser gekürzten Fassung sowie die Wortregie wurde von Orff selbst besorgt. Vom ersten Teil des Werkes entfällt die einleitende Chorszene in der Augsburger Badstube. Die Langspielplatte beginnt mit der dritten Szene („Schenke in München“), die dann unmittelbar zu der großen Liebesszene zwischen Agnes und Albrecht, dem Kernstück des ersten Teils, überleitet. Leider fielen der Kürzung auch wesentliche Stücke des zweiten Teils zum Opfer. Vor allem vermißt man die sprachlich und musikalisch besonders

schöne Abschiedsszene zwischen Agnes und Albrecht sowie die virtuose Mönchspredigt.

Das Liebespaar ist mit Käthe Gold und Fred Liewehr ideal besetzt. Beide treffen genau den magisch-suggestiven Ton, der Orffs Sprache richtig zum Klingen bringt. Ebenso vorbildlich gelangen die Sopran- und Tenor-Soli, die von Liselotte Fölser und Richard Holm sehr kultiviert gesungen werden. Ferdinand Leitner dirigiert den Chor und das Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks. Besonders hervorzuheben ist die Leistung des Chors, der die großen Schwierigkeiten der Hexenszene brillant meistert. Nicht befriedigend dagegen ist die technische Qualität der Platte. Die gesamte Aufnahme ist untersteuert, und als besonders störend empfindet man den schlechten akustischen Ausgleich zwischen Sprache und Musik. I. K.

Die Zukunft hört schon heute mit...



Unvergessen sind die Stimmen z. B. von Caruso, Elisabeth Rethberg, Schaljapin und das brillante Spiel von Jan Kubelik. Leider stehen uns nur noch technisch unvollkommene Schallaufzeichnungen zur Verfügung. Heute dagegen gibt es TELEFUNKEN-Tonbandgeräte Magnetophon. Sie erhalten alle wertvollen Dokumente der Gegenwart für die Hörer von morgen.

Tonband-Aufnahmen von Orchesterproben zeigen dem Dirigenten die feinsten Nuancierungen auf, dem Künstler sind sie eine zuverlässige und unbestechliche Kontrolle. Hintergrundgeräusche und Sphärenmusik - kurz, alle Geräuschkulissen klingen naturgetreu von einem Tonbandgerät Magnetophon.



Wer Qualität sucht - wählt
TELEFUNKEN

Sie bitte den 16seitigen Sonderprospekt
TELEFUNKEN GMBH,
bietet Magnetongeräte Me
ver, Göttinger Chaussee 76

Die Aufnahme urheberrechtlich geschützter Werke der Musik und Literatur
ist nur mit Einwilligung der Urheber bzw. deren Interessenvertretungen
und der sonstigen Berechtigten, z. B. GEMA, Bühnenverlage, Verleger,
Hersteller von Schallplatten usw. gestattet.

35. WELTMUSIKFEST DER IGNM IN WIEN

11. Juni

Eröffnungskonzert.

Wiener Kammerchor; Orchester der Staatsoper in der Volksoper, Dirigent: Hans Gillesberger.

Webern: Das Augenlicht, op. 26, Bach: Motetten, Webern: 1. Kantate, op. 29, 2 Lieder für Chor, op. 19, Bach-Webern: Fuge für 6 Stimmen und Orchester, Webern: 2. Kantate, op. 31.

12. Juni

Sonderkonzert für die IGNM.

Die Wiener Symphoniker, Dirigent: Hans Swarowsky. Solist: Zino Francescatti, Violine.

Kurt Weill: „Das kleine Mahagonny“, Prokofieff: Violinkonzert, Weill: „Die sieben Todsünden“.

13. Juni

1. IGNM-Konzert.

Orchester des Österreichischen Rundfunks. Dirigent: Winfried Zillig.

Jacques Wildberger: Musik für 22 Solostreicher, Vac-lav Dobias: Sonate für Klavier, Streichorchester, Bläserquintett und Pauken, Michael Gielen: Variationen für 40 Instrumente, Edgar Varèse: Arcana.

15. Juni

2. IGNM-Konzert.

Wiener Rundfunkchor, das Ensemble „die reihe“.

Björn Vilho Hallberg: „Felder“, Salvatore Martirano: O that Shakespearian Rag!, Friedrich Cerha: Relazioni fragili für Cembalo und Kammerorchester, Winfried Zillig: Vier A cappella-Chöre nach Texten von Bert Brecht, Krzysztof Penderecki: Dimensionen der Zeit und der Stille.

16. Juni

Sonderkonzert für die IGNM.

Arnold Schönberg: „Die Jakobsleiter“.

Welturaufführung. Westdeutsches Rundfunksinfonieorchester, Westdeutscher und Norddeutscher Rund-

funkchor, Zürcher Sprechchor. Dirigent: Rafael Ku-belik. Sprechregie: Gustav R. Sellner.

17. Juni

3. IGNM-Konzert.

Ensemble „die reihe“, Dirigent: Friedrich Cerha.

Vittorio Fellegara: Serenata per 9 strumenti, Fjöl-nir Stefansson: Three songs, Mel Powell: Haiku settings for voice and piano, Shin-Idi Matsushita: Canzona da Sonare I per piano e percussione, Keijiro Sato: Calli-graphie pour piano, Harrison Birtwistle: Monody for Corpus Christi, Egisto Macchi: Composizione 3, studio per 12 strumenti.

18. Juni

Sonderkonzert für die IGNM.

Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Dirigent: Heinrich Hollreiser, Solistin: Lola Granetman, Klavier.

Webern: Passacaglia, Variationen für Orchester, Sechs Stücke für Orchester, Tal: Klavierkonzert, Gottfried von Einem: Orchesterlieder.

19. Juni

4. IGNM-Konzert.

Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Dirigent: Ernest Bour.

Mátyás Seiber: 3 Pezzi für Cello und Orchester, Boguslaw Schäffer: Monosonata per archi, Franco Donatoni: Strophes per orchestra, Roman Haubenstock-Ramati: Sequenzen, Olivier Messiaen: Chrono-chromie.

20. Juni

Sonderkonzert zum Abschluß des IGNM-Musikfestes.

Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Dirigent: Ferenc Fricsay, Solist: Yehudi Menuhin, Violine.

Bartók: Deux portraits, Violinkonzert, Concerto für Orchester.



Den Beitrag über Edgar Varèse von Marc Wilkinson verdanken wir dem freundlichen Entgegenkommen der britischen Musikzeitschrift „The Score“, London, die den Aufsatz im März 1957 unter dem Titel „An Introduction to the Music of Edgar Varèse“ veröffentlichte.

Diesem Heft ist ein Prospekt der „Internationalen Ferienkurse für Neue Musik“, Darmstadt-Kranichstein, und der „Internationalen Festspiele für zeitgenössische Musik“, Venedig, beigelegt.

Wichtige Neuerscheinung

Moderne Orchester-Studien für Violine

Herausgegeben von LUDWIG BUS

Edition Schott 5053 DM 8,—

Die Entwicklung der Musik seit der Jahrhundertwende stellt den Orchester-
musiker vor immer neue und schwierigere Aufgaben. Die vorliegenden Spezial-
studien, geschickt ausgewählt aus den heute am meisten gespielten Werken zeit-
genössischer Musik, machen den Geiger auf engem Raum mit sämtlichen
neuartigen, stilistischen wie spieltechnischen Problemen vertraut.

Als Sonderkonzertmeister des Südwestfunk-Orchesters Baden-Baden ist Lud-
wig Bus wie kein anderer mit den musikalischen und spieltechnischen Problemen
der zeitgenössischen Orchesterliteratur vertraut, als Professor an der Staatlichen
Hochschule für Musik in Saarbrücken weiß er darüber hinaus die Materie
systematisch darzustellen und dem Studierenden den rechten Weg zu ihrer
Bewältigung zu weisen.

I N H A L T : Britten: Gloriana; Variationen · Debussy: Iberia; La Mer · Egk:
Allegría; Französische Suite nach Rameau; Orchester-Sonate ·
Hindemith: Konzert für Orchester; Konzertmusik für Streich-
orchester und Blechbläser · Honegger: Symphonie Liturgique;
Symphonie Nr. 5 · Liebermann: Furioso · G. F. Malipiero: Sesta
Sinfonia · Petrassi: Partita · Ravel: Daphnis et Chloé; La Valse ·
Reutter: Lyrisches Konzert · Stephan: Musik für Orchester;
Musik für 7 Saiteninstrumente · Strawinsky: Feuervogel, Ballett-
suite; Le sacre du printemps; Petrouchka

SCHOTT

NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

LUCIANO BERIO

(*1925)

Circles

für eine Frauenstimme, Harfe und zwei Schlagzeugspieler (je 15 Instrumente)

Text von E. E. Cummings

Partitur

UE 13231

UNIVERSAL EDITION

Neuerscheinungen

Friedrich Cerha: 7 RUBAIJAT DES OMAR KHAJJAM
für Sopran / Tenor und Klavier

Peter Ronnefeld: 5 LIEDER IM HERBST
für Sopran / Tenor und Klavier

Erich Marckhl: BRIEF, IN DER ERDE ZU HINTERLASSEN
Chorfantasie für Frauenchor a cappella

Th. Chr. David: FLÖTENQUARTETT

Iván Erőd: 4 STÜCKE FÜR STREICHQUARTETT

István Zelenka: TRIO FÜR HORN, VIOLINE UND KLAVIER

edition modern

Musikverlag Hans Wewerka · München · Wien · Zürich

Neue CHORWERKE unseres Verlages

Boris Blacher

„Requiem“

Klavierauszug DM 20,—

Taschenpartitur DM 15,—

Gottfried von Einem

„Das Stundenlied“ nach

Bert Brecht

Klavierauszug DM 20,—

Taschenpartitur DM 15,—

Aribert Reimann

„Lieder auf der Flucht“

Klavierauszug DM 10,—

Wladimir Vogel

„Jona ging doch nach

Ninive“

Klavierauszug DM 25,—

BOTE & BOCK · Berlin · Wiesbaden

FRIEDRICH VOSS

Streichquartett (1960)

Stimmen DM 24,—

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

ARNOLD SCHÖNBERG

Fünf Orchesterstücke op. 16

Fassung für 2 Klaviere zu 4 Händen von

ANTON WEBERN

EP 3378 (zwei Exemplare) DM 12,—

C. F. PETERS · FRANKFURT

KARL AMADEUS HARTMANN

Simplicius Simplicissimus

Drei Szenen aus seiner Jugend

Studienpartitur Edition Schott 5019

DM 45,—

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

RUHE

UND ERHOLUNG

in den Alpen im

Landhaus Friedburg

Ger., sonnige Balkonzimmer, fl. Wasser, Ölheizung, gr. Garten, Musikzimmer mit Flügel, ganzjährig geöffnet. Bettpreis DM 3,— bis DM 5,—, Frühstück DM 2,—, Bed. Es werden auch 1 bis 2 Kinder in liebevolle, sorgfältige Erziehung genommen. Musikunterricht!

FLINTSBACH am Inn, Wendelsteinstraße

Viol

der altbewährte LACKBALSAM zur Pflege und Reinigung der Streichinstrumente.

TODDEM HOLZWURM

In jedem guten Fachgeschäft erhältl.

Geigenbaumeister RICHARD PAULUS, Freiburg i/Brsg. Bertoldstraße 43

AN DER FOLKWANGSCHULE DER STADT ESSEN

MUSIK · THEATER · TANZ

(Leitung: GMD Prof. H. Dressel)

ist die Stelle des

Dozenten für Musikgeschichte

ab 15. September 1961 neu zu besetzen.

Weitere Aufgaben:

Disposition des Studios für Neue Musik und der jährlichen Sommerakademie.

Vergütung erfolgt nach Vereinbarung · Probezeit 6 Monate.

Bewerbungen mit Lebenslauf, Lichtbild, Zeugnisabschriften und Nachweis bisheriger pädagogischer Erfahrungen sind zu richten an das

Sekretariat der Folkwangschule für Musik, Theater, Tanz, Essen-Werden, Abtei.

Please mention our review in writing to advertisers.

Neu bei Bärenreiter-Musicaphon



Claude Debussy: Trois Chansons de Charles d'Orleans

Maurice Ravel: Trois Chansons

N.C.R.V. Vocaal Ensemble, Hilversum. Dirigent: Marinus Voorberg

17 cm (45 UpM) BM 17 E 009 DM 7,50

Debussy und Ravel sind vorwiegend als Meister impressionistischer Instrumentalmusik bekannt. Die auf der vorliegenden Platte von Marinus Voorberg und seinem Chor brillant interpretierten Chansons verbinden den zauberhaften klanglichen Charme impressionistischer Tonmalerei mit der alten Tradition französischer Vokalmusik aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

Hugo Distler: Totentanz

Motette zum Totensonntag für vierstimmigen Chor a cappella und Sprecher.

W. Klam (Kaiser); H. Tügel (Bischof, Greis); G. Lippert (Edelmann); Dr. G. Ellert (Arzt); M. Steffen (Kaufmann); J. Dahmen (Landsknecht, Bauer); H. Fitze (Schiffer); Dr. G. Bünte (Klausner); J. Spiegel (Jungfrau); Georgia Ellert (Kind). Tod: Heinz Reincke. Norddeutscher Singkreis; Leitung: Gottfried Wolters

25 cm (33 UpM) BM 25 R 602 DM 15,-

Distlers „Totentanz“ erwuchs aus dem Geist des alten Lübecker Totentanzes, wie er auf den im Kriege zerstörten Fresken der Marienkirche dargestellt war. Die auf Sprüche des Angelus Silesius komponierten Chorsätze umrahmen jeweils die nach dem Originaltext neugestalteten Dialoge. Die vorliegende erste Aufnahme des Werkes vermittelt durch die hervorragende Leistung Heinz Reinckes und die großartige Interpretation des Norddeutschen Singkreises einen faszinierenden Eindruck.

Hugo Distler: Choräle aus dem „Jahrkreis“

(Wie der Hirsch schreiet / Der Mensch, vom Weibe geboren / Verleih uns Frieden / Also hat Gott die Welt geliebt / Selig sind die Toten)

Schwäbischer Singkreis; Leitung: Hans Grischkat

17 cm (45 UpM) BM 17 E 005 DM 7,50

Diese Auswahl aus der verbreitetsten Choral-Sammlung Distlers wird allen Freunden des Komponisten besonders willkommen sein, zumal Hans Grischkat durch seinen engen persönlichen Kontakt mit Distler in dessen Stuttgarter Jahren als einer der authentischen Interpreten dieser Musik gelten kann.

Hugo Distler: Chorlieder

(Laß, o laß / Es geht ein dunkle Wolk herein / Schlaf, mein Liebchen, schlaf ein / Die Sonne sinkt von hinten / Ich brach drei dürre Reiselein)

Schwäbischer Singkreis; Leitung: Hans Grischkat

17 cm (45 UpM) BM 17 E 006 DM 7,50

Die Aufnahme ist als Gegenstück und Ergänzung der „Jahrkreis“-Platte gedacht, indem hier einige der schönsten weltlichen Chorsätze des Komponisten zusammengestellt wurden. Die echt vokale, deklamatorische Prägnanz, das rhythmische Raffinement und die leichte, phantasievolle Klanglichkeit dieser Werke reihen sie in den klassischen Bestand heutigen Chorschaffens ein.

Walther Hensel: Gedenken im Lied

(Geh aus, mein Herz / Die Schwestern / O du mein Gott / Geistliches Morgenlied / St. Michaelslied / Es sungen drey Engel)

Schwäbischer Singkreis; Leitung: Hans Grischkat

17 cm (45 UpM) BM 17 E 008 DM 7,50

Walther Hensel war eine der führenden Gestalten der Singbewegung in Deutschland. Durch die von ihm begründeten Singwochen sind weite Kreise mit seiner auf eine Neubelebung des echten alten Volksliedgutes gerichteten Arbeit in Berührung gekommen. Aus seinen vielen Kompositionen und Liedbearbeitungen bringt diese erste Walther-Hensel-Platte eine Auswahl.

Willy Burkhard: Serenade für Flöte und Klarinette op. 92

Bläser der Nordwestdeutschen Musikakademie, Detmold

17 cm (45 UpM) BM 17 E 301 DM 7,50

Das humorvolle, eingängige Werk des bekannten Schweizer Komponisten erscheint besonders geeignet, einen Zugang zur Musik unserer Zeit zu gewinnen.



Neue Kammer- Musik

mit Bläsern

Jürg Baur

Quintetto sereno. Musik für 5 Bläser (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott). EB 6318 Stimm. DM 18,-; PB 3821 Studienpart. DM 5,-

Helmut Eder

Quartett für Klarinette u. Streichtrio. KM 2151 Stimmen DM 10,50; PB 3785 Studienpart. DM 6,-

Alfred Koerppen

Serenade in F für Flöte, Violine u. Bratsche. EB 5989 Stimmen DM 5,-; PB 3714 Studienpart. DM 4,50

Günter Raphael

op. 65/1 Sonatine für Flöte, Bratsche und Harfe DM 16,-

op. 65/2 Sonatine für Oboe u. Harfe DM 15,-

op. 65/3 „Enten-Sonatine“ für Klarinette und Klavier EB 5972 DM 6,-

op. 65/4 Sonatine für Violine, Horn u. Fagott. Partitur DM 14,-, 3 Stimmen DM 10,50

op. 70 Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier EB 6206 DM 12,-

Friedrich Voss

Notturmo für Oboe und Harfe DM 4,-

Serenade für Flöte, Violine u. Harfe DM 15,-

Julien-François Zbinden

op. 20 Drei Stücke für vier Hörner. KM 2104 Partitur DM 6,-, 4 Stimmen DM 8,40

Hans Zender

Serenade für Flöte, Violine und Violoncello. EB 6284 Stimmen DM 6,-; PB 3817 Studienpart. DM 4,-

**Breitkopf & Härtel
Wiesbaden**

Neue englische und andere Orchestermusik

Karl-Birger BLOMDAHL

Fioriture

für Orchester (1960) • 20 Min.

Peter Racine FRICKER

Symphony Nr. 3

für Orchester op. 36 • 29 Min.

Iain HAMILTON

Ecossaise

für Orchester (1959) • 6 1/2 Min.

Salvatore MARTIRANO

Contrasto

für Orchester • 9 Min.

Priault RAINIER

Dance Concerto »Phalaphala«

für Orchester (1960) • 14 Min.

Gunther SCHULLER

Spectra

für Orchester (1958) • 17 Min.

Humphrey SEARLE

Symphony Nr. 3

22 Min.

Mátyás SEIBER

Orchestral-Suite »The Invitation«

20 Min.

Renaissance Dance Suite

für Orchester • 14 Min.

Denis APLVOR

Concertino

für Gitarre und Orchester op. 26 • 22 Min.

Iain HAMILTON

Concerto (Movements and Cadenzas)

für Klavier und Orchester (1960) • 18 Min.

Alexander GOEHR

Sutter's Gold

Kantate nach S. M. Eisenstein für Baß-Solo,
gemischten Chor und Orchester • 35 Min.

Iain HAMILTON

Pharsalia

für Bariton u. kleines Instrumental-Ensemble
mit Text von Lucan (1960) • 15 Min.

Salvatore MARTIRANO

O that Shakespeherian Rag

für Chor und Kammer-Ensemble

SCHOTT & CO., LTD. • LONDON

Deutsche Auslieferung:

SCHOTT • MAINZ